شعر، غیر شعر اور نثر
شمس الرحمٰن فاروقی
قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی

شعر، غیر شعر اور نثر

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

شعر، غیر شعر اور نثر

شعر، غیر شعر اور نثر

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
ویسٹ بلاک -1، آر. کے. پورم، نئی دہلی-110066

Sher, Ghair Sher Aur Nasr

by

Shamsur Rahman Faruqi

سنہ اشاعت : اول ایڈیشن، الہ آباد، 1973

دوئم ایڈیشن، الہ آباد، 1998

سوئم تصحیح شدہ ایڈیشن، قومی اردو کونسل، 2005، تعداد 900

قیمت : 228 روپے

شمار سلسلۂ مطبوعات: 1217

ISBN 81-7587-090-7

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی-110066

فون نمبر: 26103938، 26103381، 26179657، فیکس: 26108159

ای۔میل: urducoun@ndf.vsnl.net.in، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in

طابع: لاہوتی پرنٹ ایڈز، جامع مسجد دہلی- 110006

پیش لفظ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ایک قومی مقتدرہ کی حیثیت سے کام کررہی ہے۔ اس کی کارگذاریوں کا دائرہ کئی علوم کا احاطہ کرتا ہے جن میں اردو کی ان کتابوں کی مکرّر اشاعت بھی شامل ہے جو اردو زبان و ادب کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہیں اور اب نایاب ہوتی جارہی ہیں۔ ہمارا یہ ادبی سرمایہ محض ماضی کا قیمتی ورثہ ہی نہیں، بلکہ یہ حال کی تعمیر اور مستقبل کی منصوبہ بندی میں ہماری رہنمائی بھی کرتا ہے۔ اس سے کماحقہ، واقفیت نئی نسلوں کے لیے بے حد ضروری ہے۔ قومی اردو کونسل ایک منضبط منصوبے کے تحت قدیم اور جدید عہد کی اردو کی تصنیفات شائع کرنے کی اس لیے بھی خواہاں ہے تاکہ اردو کے اس قیمتی علمی و ادبی سرمائے کو آنے والی نسلوں تک پہنچایا جاسکے اور زمانے کی دستبرد سے بھی اسے محفوظ رکھا جاسکے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کی تصانیف علمی و ادبی کاموں میں بنیادی حوالے کی حیثیت رکھتی ہیں۔اس سے پہلے بھی قومی اردو کونسل نے شمس الرحمٰن فاروقی کی کئی کتابیں شائع کی ہیں جن میں ''شعر شور انگیز''، ارسطو کی کتاب کا ترجمہ ''شعریات'' اور ''داستان امیر حمزہ کا مطالعہ'' شامل ہیں۔ انھوں نے نہ صرف اردو شعریات کے خدوخال نمایاں کیے ہیں بلکہ مغربی ادب کے علاوہ عربی، فارسی اور سنسکرت کے فکری سرمائے سے استفادہ کرکے اردو کی تہذیبی اور لسانی توانگری میں اضافہ کیا ہے۔ کونسل اس کتاب کو بڑے فخر کے ساتھ قارئین کی خدمت میں پیش کررہی ہے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

ڈائرکٹر

پروفیسر سید احتشام حسین مرحوم کے نام

For it is truly, O Lord, the best proof
We may give of our dignity
This ardent sob which rolls from age to age
And dies on the shore of your eternity!

— Baudelaire

دفتر ببیں کہ معنویاں چوں نوشتہ اند
الفاظ راگندہ و مضموں نوشتہ اند
طالب آملی

فہرست

دیباچہ طبع سوم

یہ کتاب پہلی بار 1973 میں شائع ہوئی تھی اور نسبتاً کم مدت میں بازار میں نایاب ہوگئی تھی۔ امتداد وقت کے ساتھ اس کی مانگ برقرار رہی تو 1998 میں اس کا نیا ایڈیشن شب خون کتاب گھر نے شائع کیا۔ میں نے اس ایڈیشن کے لیے "پس نوشت: آج یہ کتاب" کے عنوان سے ایک مضمون لکھا۔ اس مضمون میں تنقید کے بدلتے ہوئے حالات پر گفتگو کی اور مغربی تنقید کی دنیا میں جو نئی باتیں اس وقت رائج یا ازکاررفتہ ہو رہی تھیں، ان کا بھی ذکر کیا۔ یہ نیا ایڈیشن بھی توقع کے خلاف مقبول ہوا اور ضرورت محسوس ہو رہی تھی کہ اسے پھر بازار میں مہیا کیا جائے۔

مجھے خوشی ہے کہ سنہ 2004 کے اوائل میں یہ کام انجام پا رہا ہے۔ میں قومی کونسل برائے فروغ اردو، اس کے فعال ڈائرکٹر ڈاکٹر محمد حمیداللہ بھٹ، پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کرشن بھٹ اور ان کے کارکنان بالخصوص محترمہ مسرت جہاں، ڈاکٹر کلیم اللہ، جناب محمد عصیم اور ڈاکٹر رجیل صدیقی کا شکریہ ادا کرتا ہوں جن کی مساعی سے یہ مشکل کام بہ سہولت انجام پا سکا۔

الہ آباد، جنوری 2005

شمس الرحمٰن فاروقی

غبار کارواں

از غبار شیشۂ ساعت قدح پر ی کنم
خشکی ایں بزم نم نگذاشت در صہباے من (بیدل)

آپ کو یقین مشکل سے آئے گا لیکن حقیقت یہی ہے کہ میں نے بچپن میں نہ کبھی کبڈی کھیلی، نہ گلی ڈنڈا، نہ گولیاں کھیلیں، نہ پتنگ اڑایا، نہ درختوں پر چڑھا، نہ کونڈ پھاند کی۔ 1944 کا واقعہ ہے، میں چھٹی جماعت میں پڑھتا تھا، ایک بار گھومتا پھرتا اسکول کمپاؤنڈ کے ایک کونے میں جا نکلا جہاں میرے دو دوست تاش کھیل رہے تھے۔ میرے تقدس کا اخلاقی دباؤ اس قدر تھا کہ انھوں نے جلدی سے تاش چھپا دیے اور چور بن کر مجھے دیکھنے لگے۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ میں نے انھیں ایک لمبا لکچر دیا جس میں تاش کھیلنے کے اخلاقی نقصانات پر روشنی ڈالی گئی تھی۔ یہ بھی اچھی طرح یاد ہے لکچر دیتے وقت مجھے دل ہی دل میں محسوس ہو رہا تھا کہ میں نے بھی کیا خوب زاہد خشک کا جھوٹا رول ادا کیا ہے۔ اپنے اوپر احتساب اور ہر ایک کے قول فعل کے ساتھ ساتھ اپنے قول فعل کو بھی معروضی نظر سے دیکھنا اور اپنے بارے میں کسی قسم کے پیغمبرانہ مغالطوں میں مبتلا نہ ہونا، میری اس کم زوری نے زندگی کے تقریباً ہر لمحے میں مجھے بے اطمینانی سے دوچار کیا ہے۔ مثلاً میرے بارے میں مشہور ہے کہ میں دفتر کا کام بہت تیزی سے نپٹا دیتا ہوں۔ مجھے بھی اس کا احساس ہے اور میں یہ سوچ سوچ کر خوش بھی ہوتا ہوں۔ لیکن فوراً ہی مجھے یہ خیال بھی آتا ہے کہ اگر ہر فائل پر زیادہ وقت صرف کرتا تو ممکن ہے Disposal اور بھی زیادہ باریک اور گہرا ہوتا۔ دوسرے (یعنی مخالف) نقطۂ نظر کو اپنے نقطۂ نظر کے ساتھ ساتھ مدنظر رکھنے کی یہ جبلت میری تنقید کو جانب داری کے اتہام سے نہ محفوظ رکھ سکی، اسے تقدیر کی ستم ظریفی ہی کہا جاسکتا ہے۔

لیکن بات ہو رہی تھی میرے بچپن کی۔ میں اگر ان عام تفریحوں اور کھیل کود سے محروم رہا تو اس میں میرے گھریلو ماحول کا اتنا ہی دخل تھا جتنا خود میرے مزاج کا۔ بے تکلف ہو

جانے کے بعد میں بہت کم پردے کا قائل ہوں، لیکن بے تکلف ہونے میں مجھے خاصی دیر لگتی ہے اور میں سب سے بے تکلف ہو بھی نہیں پاتا۔ ایسا نہیں ہے کہ تفریح پسندی اور آزادہ روی کے دواعی مجھ میں بالکل تھے ہی نہیں۔ بس اتنا ہے کہ میرے مزاج کی کم آمیزی اور طبیعت کی عزلت پسندی کو گھر کے سخت گیر ماحول نے اور مستحکم کر دیا۔

باپ کی طرف سے میرے خاندان میں پانچ سو برس سے زیادہ پرانی زہد و اتقا کی روایت ہے جو اب بھی میرے والد محترم اور بعض عم زاد بھائیوں میں زندہ ہے۔ میرے بزرگوں کا کہنا ہے کہ ہمارا خاندان فیروز تغلق کے عہد میں اعظم گڑھ کے اس گاؤں میں آباد ہوا جو آج تک ہمارا وطن ہے۔ گاؤں کے ایک سرے پر کوڑیا شاہ نامی ایک بزرگ کا قدیم مزار تھا جس کے آثار والد محترم نے پچاس برس پہلے دیکھے تھے۔ اب وہاں ایک مندر ہے۔ کہتے ہیں کہ انھیں بزرگ کی رعایت سے ہمارے گاؤں کا نام کوڑیا پار پڑا۔ میرے دادا حکیم محمد اصغر عالم، فاضل اور طبیب تھے، انتہائی خوش خط، خلیق، عبادت گزار اور حاذق۔ وہ باقاعدہ شاعر نہ تھے، لیکن طبیعت موزوں تھی، زمانے کی تہذیب کے مطابق کبھی کبھی شعر کہتے تھے۔ ان کی تصنیف کردہ ایک طویل مناجات جو مثنوی مولانا روم کی بحر میں ہے، انھیں کے ہاتھ کی لکھی ہوئی میرے والد کے پاس محفوظ ہے۔ والد صاحب نے بھی باقاعدہ شاعری نہیں کی لیکن کبھی کبھی انھوں نے شعر کہے ہیں۔ والد صاحب کے تقریباً سب بھائی عربی فارسی کے منشی تھے۔ ان کی نظر میں اردو شعر و شاعری کی زیادہ وقعت نہ تھی لیکن شعر فہمی اور شعر شناسی کا ملکہ سب میں تھا۔ ان کی دیکھا دیکھی مجھے بھی فارسی زبان اور شاعری سے لگاؤ پیدا ہوا جو رفتہ رفتہ محبت میں تبدیل ہو گیا۔ میری دادی بلیا کے مشہور گاؤں قاضی پور کے قاضی گھرانے کی تھیں۔ ان کے خاندان میں بھی علم و زہد کی روایت اتنی ہی مستحکم تھی جتنی میرے گھر میں۔ میرے نانا خان بہادر مولوی محمد نظیر کا خاندان بنارس میں شاہ جہاں کے وقت سے آباد ہے۔ بنارس کی پرانی تاریخوں میں ان لوگوں کا ذکر ملتا ہے۔ میرے نانا کے دادا مولوی خادم حسین 1857 میں محمد آباد ضلع اعظم گڑھ کے منصف تھے، بعد میں سب جج ہوئے۔ انصاف کے ساتھ جاہ و جلال ان کا شیوہ تھا۔ خاندانی علم و فضل سے وہ بھی بہرہ مند تھے اور اپنے صاحب زادے (میرے پرنانا) حضرت قادر بنارسی کو انھوں نے زمانے کے معیار کے مطابق اعلیٰ ترین تعلیم دلوائی تھی۔ میرے پرنانا شاعری اور تاریخ میں ید طولیٰ رکھتے تھے، ان کی کتاب ''رہ نمائے

نمائے تاریخ اردو" معارف پریس نے عرصہ ہوا شائع کی تھی۔ کسری منہاس اور دوسرے جدید ماہرین تاریخ گوئی کے مضامین میں ان کے حوالے اب بھی نظر آتے ہیں۔ میری نانی حضرت چراغ دہلی کے خاندان کی تھیں اور ان کے گھر میں بھی علم کے ساتھ ساتھ مذہب کا چرچا تھا۔ میرے دادا کا گھرانا حضرت مولانا تھانوی کا مرید تھا۔ میرا ننھیال تقریباً سب کا سب حضرت مولانا احمد رضا خاں بریلوی کے حلقۂ ارادت میں تھا۔ ننھیال میں سخت گیری کم تھی مگر مذہب پر زور اتنا ہی تھا۔ دادا کے گھر میں مذہب کی پابندی میں Austerity اور اوائل اسلام کا سا جوش و خروش تھا۔ دادا کا گھر میرے ہم عمر اور مجھ سے بڑے لڑکوں سے بھرا ہوا تھا، اس میں میری قدر بہت زیادہ نہ تھی۔ لہٰذا شروع سے ہی میرے مزاج کی خاموشی اور شرمیلے پن کو شہ ملتی گئی۔ بزرگوں کی مذہبیت کا مجھ پر اتنا گہرا رنگ تو نہ چڑھا، لیکن ان کی علم دوستی، انسانی ہم دردی اور عمومی ایمان داری کے اصولوں نے میرے کردار کی تعمیر میں بڑا حصہ لیا۔ میری فطری نصف مزاجی اور تجزیاتی رجحان غالباً انھیں لوگوں کا مرہون منت ہے۔ چناں چہ ہر بات کو ناپ تول کر، اس کے فروع و اصول کو سمجھ کر، اس کے مخالف و موافق نظریات کو حسب توفیق کھنگال کر رائے قائم کرنا میری فطرت ثانیہ بن گئے۔

میرے والد صاحب اقبال اور مولانا تھانوی کی تحریروں کے شیدا تھے۔ سب سے پہلی کتابیں جو مجھے اپنے گھر میں نظر آئیں وہ مولانا تھانوی کے مواعظ، ان کا بہشتی زیور اور اقبال کا کلام تھا۔ والد صاحب کو اشعار بہت یاد تھے، انھیں تقریر کا بھی شوق تھا، چناں چہ ان کی دل چسپی کے باعث میں نے تقریر اور شعر خوانی میں خاصی مشق بہم پہنچائی، اس حد تک کہ زبان میں لکنت کے باوجود میں اچھا خاصا مقرر بن گیا اور اپنی اس کم زوری پر اس حد تک قابو پا سکا ہوں کہ میرے قریب ترین دوستوں کو بھی گمان نہیں گزرتا کہ میری زبان لکنت کرتی ہے۔ مولانا تھانوی کے مواعظ کی شگفتگی، ان کا انتہائی واضح اور دل نشین اسلوب اور جگہ جگہ اشعار کی برجستگی مجھے بہت اچھی لگی۔ میرا خیال ہے کہ میں نثر میں وضاحت اور استدلال پر جو اس قدر زور دیتا ہوں تو اس کی ایک وجہ غالباً یہ بھی ہے کہ میں بچپن میں مولانا تھانوی کے اسلوب سے اثر پذیر ہوا ہوں۔ والد صاحب کی جن دوسری کتابوں کا تاثر مجھے یاد ہے ان میں خواجہ غلام السیدین کی Iqbal's Educational Philosophy، ابوالکلام آزاد کی "غبار خاطر" اور رشید احمد صدیقی کی "خنداں" قابل ذکر ہیں۔ والد صاحب کے ہی پاس میں نے

پہلی بار رشید احمد صدیقی کی "ذاکر صاحب" دیکھی اور ڈاکٹر ذاکر حسین کی شخصیت سے متعارف ہوا۔ والد صاحب کے ہی ساتھ میں نے مولانا سید سلیمان ندوی، اقبال سہیل اور عبدالسلام ندوی کو دیکھا اور شبلی کے نام و مقام سے واقف ہوا۔

ننہیال میں راشد الخیری کی تحریروں، "عصمت" اور "بنات" کا دور دورہ تھا۔ میرے نانا مرحوم نے میری والدہ اور اپنی دوسری بیٹیوں کو "عصمت" کی مکمل فائلیں مجلد کرا کے جہیز میں دی تھیں۔ میری ایک خالہ جو اب پاکستان میں ہیں رسالے پڑھنے کی بہت شوقین تھیں۔ میں نے ان کے ذخیرے میں سے "نیرنگ خیال"، "ادبی دنیا"، "ہمایوں"، "ادیب"، "شعاع اردو" اور دوسرے بہت سے رسالوں کی پوری فائلیں پڑھ ڈالیں۔ والد صاحب کبھی کبھی "نگار" بھی پڑھتے تھے۔ میں نے بہت سے لوگوں کے نام اور کارنامے پہلی بار "نگار" میں پڑھے۔ اعظم گڑھ میں ہمارے گھر کے نیچے ایک دفتری کی دکان تھی۔ اس کا لڑکا میرا ہم عمر تھا۔ اسکول کے علاوہ (اور کبھی کبھی اسکول کا بھی) میرا تقریباً سارا وقت وہیں گزرتا۔ سمجھ میں آنا شرط نہ تھا، جو بھی کتاب ذہن کو متوجہ کرتی اسے پڑھنا ضرور تھا۔ چناں چہ بلا سمجھے یا سمجھ کر میں نے "سیرۃ النبی" اور "خیام" اور "البرامکہ" اور "الفاروق" سے لے کر ایم۔ اسلم، الہلال کی پوری فائلیں، "فسانۂ آزاد" اور خدا جانے کیا کیا پڑھ ڈالا۔ تیرتھ رام فیروز پوری اور صادق حسین صدیقی پر تو میں اس وقت اتھارٹی ہو چلا تھا۔ میرے بچپن میں صادق حسین صدیقی کے ناولوں کی مقبولیت کا اندازہ آج کے بچوں کو نہیں ہو سکتا۔ ایسے مناظر عام تھے کہ کسی (مثلاً) بیڑی کے کارخانے میں دس پندرہ لوگ بیڑیاں بنا رہے ہیں اور ایک شخص "آفتاب عالم" یا "ایران کی حسینہ" وغیرہ کے صفحات بہ آواز بلند پڑھتا جا رہا ہے۔ ناولوں پر سخت پابندی کے باوجود میں نے چوری چھپے ہر طرح کے ناول پڑھ ڈالے۔ بہت سے حقائق حیات سے میرا تعارف ناولوں کا مرہون منت ہے۔

انوکھی بات یہ ہے کہ ادب کے باقاعدہ مطالعے کا ذوق (یعنی ادب بہ طور ذہنی تربیت) مجھ میں کورس کی دو کتابیں پڑھ کر جاگا۔ آل احمد سرور کی ہمارا ادب 1947-1948 میں ہمارے نویں کلاس میں پڑھائی جاتی تھی۔ شاید اسی سال خلیل الرب کی "ادبی شیرازے" انٹر میڈیٹ میں منظور ہوئی تھی۔ میں نے چاروں کتابیں (نظم و نثر) ہفتوں بلکہ دنوں میں پڑھ ڈالیں۔ خلیل الرب کے انتخاب کی وسعت اور جدیدیت، اور آل احمد سرور کی مختصر تنقیدی

عبارتوں نے مجھے بہت متاثر کیا۔ خلیل الرحمن کی کوئی کتاب تو پھر دیکھنے کو نہ ملی لیکن آل احمد سرور کی "نئے اور پرانے چراغ"، "تنقیدی اشارے" وغیرہ جب بھی مجھے ملیں میں نے انھیں بہت دلچسپی سے پڑھا۔ اعظم گڑھ کے اسکولی دنوں میں دو اور شخصیتیں میری زندگی میں ہلکا سا پرتو ڈال گئیں۔ ایک تو احتشام صاحب اور دوسرے مشہور فلم ڈائرکٹر شوکت حسین۔ ادبی حلقوں میں احتشام صاحب کا اور عام حلقوں میں شوکت حسین کا نام اعظم گڑھ کے بچے بچے کی زبان پر تھا۔ یہ دونوں مقامی ہیرو کی حیثیت رکھتے تھے۔ احتشام صاحب اور شوکت حسین نے 1947 یا 1948 میں ہمارے اسکول کو خطاب کیا تھا۔ احتشام صاحب نے اردو زبان کے بارے میں ایک بہت طویل لیکن واضح اور دل چسپ تقریر کی۔ مجھے ان کے انداز کا اعتماد اور غیر جذباتی اسلوب بہت پسند آیا تھا لیکن خدا معلوم کیوں ان کی تحریریں مجھے کبھی اس درجہ متاثر نہ کرسکیں۔ شوکت حسین نے فلم کی تکنیک پر انتہائی فصیح و بلیغ اردو میں تقریر کی تھی اور دیر تک ہمارے سوالوں کے جواب دیتے رہے تھے۔ ان کی جامہ زیبی، خوب صورتی اور انکسار میرے دل میں گھر کر گئے۔ والد صاحب کو، اور ان کے اثر سے مجھ کو، اچھے اور باریکی سے سلے ہوئے کپڑوں کا بہت شوق ہے۔ مجھے یاد ہیں کہ والد صاحب نے شوکت حسین کے سوٹ کی بہت تعریف کی تھی تو مجھے احساس ہوا تھا کہ لباس بھی انسان کی شخصیت کا ایک حصہ ہے۔ مولانا آزاد، جواہرلال اور جناح کی جامہ زیبی کے بھی ذکر میں نے والد صاحب ہی سے سنے۔ افسوس ہے کہ ہم لوگوں کا بچپن خاصی عسرت اور تادیب کے ماحول میں گزرا۔ اس لیے اچھے کپڑے پہننے کی خواہش اکثر دل ہی میں رہ جاتی تھی۔ والد صاحب کا خیال تھا کہ بچوں کو موٹا جھوٹا ہی پہننا چاہیے۔ اور اس خیال پر وہ سختی سے کار بند بھی تھے۔ خود انھیں ایک زمانے میں انگریزی لباس کا شوق تھا لیکن میرے بڑے ہوتے ہوتے وہ انگریزی لباس کے مخالف ہوگئے تھے۔ اب جب کہ ان کے مزاج میں کچھ نرمی آگئی ہے۔ میرے چھوٹے بھائی جدید وضع کی پتلونیں اور کوٹ پہنے آزادی سے گھومتے ہیں لیکن میں نے ایم۔ اے۔ کے پہلے کبھی پتلون نہیں پہنی، ٹائی باندھنا ایم۔ اے۔ پاس کرکے سیکھا۔

1946-1947 کے دن سیاسی تحریکوں، آزادی کے نعروں اور جلسے جلوس سے گونج رہے تھے۔ ایک بار مولانا حفظ الرحمٰن مرحوم کسی جلسے میں تقریر کرنے کے لیے تشریف لائے۔ والد صاحب ان کے بالکل پاس ہی بیٹھے تھے۔ ان کے کہنے سے میں نے مولانا کو سلام کیا تو

انھوں نے اس قدر خوب صورت، دل آویز مسکراہٹ سے جواب دیا کہ میرا دل پانی ہو گیا۔ مجھے معاً احساس ہوا کہ اگر میں نے کسی بڑے مسلم لیگی لیڈر کو سلام کیا ہوتا تو شاید وہ جواب دینا بھی گوارا نہ کرتا۔ میرا ننھیال پکا مسلم لیگی تھا۔ نانا مرحوم 1946 کے الیکشن میں مسلم لیگ کے ایم۔ ایل۔ اے۔ بھی ہو گئے تھے۔ ان کے گھر میں بڑے بڑے لیڈروں کا آنا جانا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ 1946-1947 کے گرم رمضان میں ان لوگوں کا دن دہاڑے شربت پینا اور ہم لوگوں کا روزہ دار ہونا مجھے سخت برا لگتا تھا۔

انیس سو اڑتالیس، دنچاس میں نواں درجہ پاس کر کے میں اور گھر کے سب لوگ والد صاحب کے ساتھ گورکھ پور چلے آئے۔ یہاں کا ماحول اعظم گڑھ سے بہت بڑا تھا۔ اسکول کالج بڑے بڑے اور بہت سے تھے۔ چند مہینوں بعد مجھے احساس ہوا کہ میں خاصا مشہور اور جانا پہچانا شخص ہوں۔ اس وقت تک میں خود کو پورا مرد سمجھنے لگا تھا! تیرہ چودہ سال کی عمر مجھے بہت معلوم ہوتی تھی۔ مجھے یہ جان کر تعجب ہوا کہ لوگ مجھے "کچھ" سمجھتے ہیں ورنہ گھر میں تو ایک خاصا فضول اور سنکی ٹائپ کا لڑکا سمجھا جاتا تھا۔ اس وقت تک میری تحریری زندگی ایک ماہانہ قلمی رسالہ "گلستاں" نکالنے تک محدود تھی۔ "گلستاں" میں میرے اور میری ایک بڑی بہن زہرا کے "افسانے، مضامین اور منظومات" بڑے اہتمام سے شائع ہوتے تھے۔ میری بڑی بہن نے باقاعدہ تعلیم نہ پائی اور جلد شادی ہو جانے کی وجہ سے ان کی زندگی کا نقشہ ہی بدل گیا۔ ورنہ ان میں آج کی بہت سی مشہور لکھنے والیوں سے بہتر Sensibility اور اسلوب کا احساس تھا۔ اب وہ عرصے سے پاکستان میں ہیں اور ان کی صورت بھی میرے لیے خواب ہو گئی ہے۔

گورکھ پور پہنچ کر میری توجہ انگریزی کی طرف مائل ہوئی۔ یوں تو والد صاحب کی تربیت و تادیب کے باعث میں اپنی عمر و تعلیم کے لحاظ سے بہت اچھی انگریزی لکھتا اور بولتا تھا (انگریزی، اردو، فارسی کے علاوہ میں بقیہ تمام چیزوں علی الخصوص حساب میں صفر تھا۔) لیکن انگریزی زبان و ادب کے مطالعے کا مجھ میں کوئی خاص ذوق نہ تھا۔ انگریزی کی سب سے پہلی قابل ذکر کتاب جو میں نے پڑھی وہ جین آسٹن کی "Pride and Prejudice" تھی۔ زبان کی لطافتوں اور نزاکتوں سے ناواقفیت کی بنا پر میں اس کے مزاح اور طنزیہ پہلوؤں سے نا آشنا رہا لیکن اردو ناول نگاروں کی گرم اور حابس زبان کے مقابلے میں جین آسٹن کی ٹھنڈی اور چالاکی سے بھر پور زبان مجھے بہت اچھی لگی۔ انھیں دنوں میں محمد حسن

عسکری کی تحریروں سے واقف ہوا۔ جیمس جوائس وغیرہ پر ان کے مضامین پڑھ کر میرے ہاتھ کے طوطے اڑ گئے، مجھے احساس ہی نہیں تھا کہ عالمی ادب سے واقفیت کا یہ درجہ اور معیار بھی ممکن ہے۔ کلیم الدین احمد کی دو کتابیں "اردو تنقید" اور "اردو شاعری" بھی اسی زمانے میں پڑھیں۔ فراق صاحب، آل احمد سرور اور مجنوں گورکھ پوری کے مضامین میں بھی عالمی ادب کے جو حوالے اور جو وسیع فضا ملتی تھی وہ میرے لیے خاصی دل شکن تھی کیوں کہ میں ان کے سامنے خود کو بالکل جاہل اور کم عقل پاتا تھا۔ ہائی اسکول پاس کرنے کے بعد اردو، فارسی چھوٹ گئی تھی اس لیے بھی انگریزی کی طرف رجحان اور بڑھا۔ میرے دوستوں میں اظہار احمد عثانی غیر معمولی صلاحیت اور بے پناہ مطالعے کا لڑکا تھا۔ آج کل وہ پاکستان میں کسی بڑے عہدے پر ہے۔ ہم دونوں میں ایک طرح کی رقابت رہا کرتی تھی کہ کون کتنا پڑھتا ہے۔ انٹرمیڈیٹ میں ہمارے انگریزی کے استاد غلام مصطفیٰ خاں رشیدی ایک شیریں کلام، دل چسپ اور متحرک شخصیت کے مالک شاعر تھے۔ مجھے بعد میں محسوس ہوا کہ ان کا مطالعہ اس قدر ہمہ گیر نہ تھا جس قدر ہم لوگ تھے لیکن انگریزی اور اردو ادب سے ان کی دلچسپی اصلی تھی۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ان میں یہ صلاحیت تھی کہ وہ اپنے شاگردوں میں ادب کا ذوق اور اس کے لیے Enthusiasm پیدا کرنا جانتے تھے۔ مجھ یاد ہے کہ برنارڈ شا کی موت پر انھوں نے کئی دن تک ہم لوگوں سے برنارڈ شا کے علاوہ کسی اور کی بات ہی نہیں کی۔ رشید صاحب بات بات پر گورکی، فلوبیئر موپاساں، بالزاک، زولا، ڈکنس، ہارڈی، رسل، ہیگل وغیرہ کے حوالے دیتے تھے۔ نظریات کے اعتبار سے وہ ترقی پسند تھے لیکن وہ اچھے ادب کے قائل پہلے تھے، نظریے کے بعد میں۔ ہارڈی کے وہ پرستار تھے۔ انھیں کی دیکھا دیکھی میں نے ہارڈی کے ناول پڑھنا شروع کیے۔ ان دنوں میرے انگریزی مطالعے کی رفتار بہت تیز نہ تھی۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ ہارڈی کے باریک ٹائپ میں چھپے ہوئے چار چار پانچ پانچ سو صفحوں کے ناولوں کو دیکھ کر میرا دل بیٹھ جاتا تھا، لیکن میں ہمت کرکے شروع کرتا تھا اور جلد ہی یہ دعا کرنے لگتا تھا کہ خدا کرے یہ جلدی سے ختم نہ ہو۔ ایک طرف تو یہ تمنا تھی کہ میں انگریزی کے مطالعے کی رفتار بڑھاؤں اور زیادہ سے زیادہ صفحات ایک گھنٹے میں پڑھ ڈالوں تو دوسرے طرف یہ خواہش کہ کاش یہ کتاب دیر میں ختم ہو۔ ہارڈی، ڈکنس اور فلوبیئر کے تمام ناولوں نے مجھے اس کش مکش میں مبتلا رکھا۔ بی۔ اے۔ پاس کرتے کرتے میں روسی

ناول نگاروں خاص کر دوستفکی کا بھی دل دادہ ہو گیا تھا۔ اس میں اظہار عثانی کا بھی دخل تھا کیوں کہ وہ لینن کی کتابیں پڑھ پڑھ کر کمیونسٹ اور روس پرست ہو چکا تھا۔ میں اپنے مذہبی پس منظر کی وجہ سے کمیونسٹ طرز فکر کا بھی قائل نہ ہوسکا۔ کچھ دنوں جماعت اسلامی کی طرف ضرور میرا رجحان رہا لیکن میری باغیانہ طبیعت اور ادب کو ذریعۂ اشتہار بنانے سے نفرت کی جبلت نے یہ کمزور رشتہ بھی زیادہ دن نہ قائم رہنے دیا۔

بی۔ اے۔ کا امتحان دے کر میں نے گرمی کی چھٹیوں میں شیکسپیئر پڑھنا شروع کیا۔ اب تک میں نے شیکسپیئر کے صرف دو ڈرامے پڑھے تھے۔ ''جولیس سیزر'' اور ''بارھویں رات''۔ گرمی کی تپتی ہوئی دو پہروں اور چاندنی چھٹکی ہوئی راتوں میں نے لالٹین کی روشنی میں اس عظیم الشان دنیا کا سفر کیا جو شیکسپیئر کے اوراق میں آباد ہے۔ مجھے محسوس ہوا کہ ادب اور زندگی کے بارے میں اب تک جو کچھ میں نے سوچا سمجھا تھا وہ بالکل سطحی، بے رنگ اور بانجھ تھا۔ شیکسپیئر نے مجھ کو اس طرح جکڑ لیا جس طرح کوئی خواب کسی ننھے بچے کو قابو میں کر لیتا ہے۔ ان دنوں سے لے کر آج تک شیکسپیئر اور میرے درمیان ایک ایسا ربط قائم ہے جس کا اظہار الفاظ میں نہیں ہو سکتا اور جو غالب کے علاوہ کسی اور شاعر کے ساتھ قائم نہیں ہوسکا ہے۔ ایم۔ اے۔ کرنے کے لیے میں الہ آباد آیا۔ یہاں پروفیسر ایس۔ سی۔ دیب (جو احتشام صاحب اور محمد حسن عسکری کے بھی محبوب استاد رہے ہیں) اپنی پوری شان و شوکت، رعونت اور تحکم کے ساتھ حکم راں تھے۔ دیب صاحب سے میں نے بہت کچھ سیکھا، علی الخصوص یونانی المیہ نگاروں کی عظمت و وقعت اور کولرج کی باریک بینیاں مجھ پر دیب صاحب کے ذریعہ منکشف ہوئیں۔ دیب صاحب پڑھاتے بہت کم تھے، اس معنی میں کہ وہ مربوط منظم، نکتہ نکتہ لکچر دینے کے قائل نہ تھے۔ وہ سارا وقت نئے سے نئے خیالات، نئی سے نئی اطلاعات، دور و نزدیک کے ادب میں ہو چکے یا واقع ہوتے ہوئے حالات پر تبصرہ کرتے رہتے۔ وہ شروع کرتے ڈکنس یا کولرج سے اور ختم کرتے دیوان جان صاحب یا حافظ پر۔ دیب صاحب کی تعلیم خاصی قدامت پرستانہ تھی لیکن وہ برانگیخت Provoke بہت کرتے تھے۔ اس وجہ سے ان کے کلاس میں ہر بار کوئی نہ کوئی ایسی بات سننے کو مل جاتی تھی جو بعد میں ایک پورے نظام فکر میں Develop ہوسکتی تھی۔ نظم معرا اور ڈراما، نثر اور تخلیقی نثر وغیرہ پر بہت سی باتیں جن سے میں نے بعد میں اپنی تنقید میں بہت کام لیا، میں نے دیب صاحب سے سنیں یا ان کے

خیالات سے برآمد کیں۔ غالب کو بھی میں نے 1953 میں سنجیدگی سے پڑھا۔ ان کے اسرار مجھ پر ذرا دیر میں کھلے لیکن بالآخر میری نظر میں غالب اور شیکسپیئر کے علاوہ بہت کم رہا۔

بی۔ اے۔ کے زمانے میں مجھے فلسفہ اور نفسیات کا بھی شوق ہوا اگرچہ میں نے یہ مضامین کلاس میں نہیں پڑھے (کلاس میں تو میں جغرافیہ اور اقتصادیات پڑھتا تھا) میں نے رسل کی "مغربی فلسفے کی تاریخ" بی۔ اے۔ کے دنوں میں پڑھی۔ کانٹ، ہیگل اور افلاطون سے جو تھوڑی بہت واقفیت مجھے ہے وہ بیش تر انھیں دونوں کی مرہون منت ہے۔ فرائڈ بھی میں نے بی۔ اے۔ کے زمانے میں ہی پڑھا۔ جنسیات میں دل چسپی جو فرائڈ کی وجہ سے پیدا ہوئی اب تک باقی ہے۔ میرے بارے میں کہا گیا ہے کہ میرا تنقیدی طریقہ کار منطقی اثبات پرستوں کا سا ہے۔ بعض لوگوں نے مجھ میں اور رسل میں مشابہت بھی ڈھونڈی ہے۔ ایمان کی بات یہ ہے کہ میں ان مشابہتوں سے بالکل بے خبر ہوں۔ میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ جب میں نے تنقید پڑھنی شروع کی تو انگریزی اور اردو کی بہت سی تنقید مجھے خاصی ناقص، تعمیم زدہ، غیر قطعی اور سطحی معلوم ہوئی۔ مجھے کولرج، رچرڈس، اور ایک حد تک ایلیٹ، تنقید نگاروں کے بادشاہ نظر آئے۔ میں نے یہ کوشش کی کہ ان کے طریق کار اور طرز استدلال کو اردو میں اپناؤں۔ بہت دنوں بعد حالی کی عظمت مجھ پر منکشف ہوئی۔ میں نے دیکھا کہ ان کے یہاں بھی ادب کے بنیادی اصولوں سے گہری دل چسپی ہے۔ مجھے یہ محسوس ہوا کہ اصل الاصول پر تنقید کے اعتبار سے حالی سے بڑا نقاد ہمارے یہاں نہیں ہوا اور ہم میں سے کوئی بھی ان کے اثر سے آزاد نہیں۔ بہر حال اردو تنقید میں بہت سے نظریات، بہت سے طریق کار جن کے بارے میں بلا کسی تعلق کے کہہ سکتا ہوں کہ میں نے عام کیے، اور جن کو شروع میں بہت شبہے کی نظر سے دیکھا گیا، میری نظر میں بالکل بنیادی، بلکہ مبادیاتی حیثیت رکھتے تھے اور انھیں واضح کر کے میں نے اپنی دانست میں کوئی بہت بڑا تیر نہیں مارا تھا۔ دراصل کئی برس تک اردو ادب سے تقریباً الگ رہنے کی وجہ سے مجھے بالکل احساس نہیں تھا کہ ادب کی جس خالص ادبی حیثیت کی طرف میں لوگوں کو متوجہ کر رہا ہوں، لوگ اسے بالکل بھول چکے ہیں، اور ادب کو ادبی دستاویز سمجھ کر اس کی جس گہرے مطالعے کی میں دعوت دے رہا ہوں وہ تنقیدی نعروں اور سیاسی فارمولوں کی تنگ فضا میں دم توڑ چکا ہے۔

ترقی پسند ادیبوں کا مطالعہ میں نے یہ سمجھ کر کبھی نہیں کیا کہ ان کی تحریروں کے پیچھے

کوئی ایسے مصالح یا نظریات بھی ہیں جن پر ضرب پڑے گی تو بہت سے لوگوں کو برا معلوم ہوگا۔ میرا خیال تھا کہ ادب کے محل میں کئی گھر ہیں اور ہر گھر میں طرح طرح کے لوگ امن و آشتی سے رہتے ہیں۔ یہ کہنے میں کوئی حرج نہیں ہے کہ آپ کے گھر کی دیوار ذرا اونچی یا نیچی ہے۔ ادب میں مصلحتوں، پارٹی بندی، دوست نوازی اور دشمن کشی کا کس قدر دور دورہ ہے، یہ مجھ پر اس وقت بھی واضح نہ ہوا جب میری تحریریں مختلف پرچوں سے واپس آئیں اور جب مدیران کرام نے مجھ کو جواب بھی لکھنا اپنی شان کے منافی سمجھا۔ 1955 کے آس پاس میں نے غالب پر چند مضامین لکھے جن میں تقریباً ان تمام خیالات کا Nueleus موجود ہے جن کا اظہار 1969 اور 1970 میں کیا گیا، لیکن میں انھیں کہیں بھی نہ چھپوا سکا۔ ایک مقتدر رسالے نے ایک مضمون کوئی سال بھر بعد یہ کہہ کر واپس کیا کہ افسوس ہے اس کے لیے اب تک گنجائش نہ نکل سکی۔ میں ہمیشہ یہ سمجھتا رہا کہ میری تحریریں ابھی بہت کمزور ہیں یا ان میں وہ باتیں ہیں جو دوسرے بھی کہہ چکے ہیں۔ اس لیے یہ شائع نہیں ہو سکتیں۔ سربرآوردہ پرچوں میں صرف ایک سلیمان ادیب کے ''صبا'' نے مجھ پر دست توجہ رکھا۔ کئی سال بعد یہ حقیقت مجھ پر منکشف ہوئی کہ میرے مضامین اور نظموں کے شائع نہ ہونے کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ ان میں کسی سیاسی یا ادبی گروپ کے نظریات کی تشہیر نہ تھی۔ ایسے لوگوں کی تعریف نہ تھی جو مدیران محترم کے دوست ہوں۔ ایسوں کی تنقیص نہ تھی جو ان کے دشمن ہوں۔ جب ''شب خون'' میں میرے مضامین اور تبصرے چھپنا شروع ہوئے اور لوگوں نے داد دینا شروع کی تو میں سمجھا تھا کہ میری محنت ٹھکانے لگ رہی ہے لیکن بعد میں جب ایسے مضامین اور تبصرے چھپے جن میں بعض داد دینے والوں پر ضرب پڑتی تھی تو داد فریاد میں اور پھر لعن طعن میں بدل گئی۔ میری یہ کمزوری کہ میں ہر شخص کو دوست سمجھتا ہوں تاوقتیکہ وہ دشمن نہ ثابت ہو جائے، اور اپنے مخالفوں کو بھی آزادئ اظہار کا حق دیتا ہوں، میرے حق میں اس قدر زہریلی ثابت ہوئی کہ ان لوگوں نے، جو میری تنقیدوں سے ناخوش ہوئے، یا جن کی توقعات مجھ سے پوری نہ ہوئیں، مجھ پر دوست نوازی اور پارٹی بندی کا الزام آزادی سے رکھا۔ اور اس کے لیے انھوں نے ''شب خون'' ہی کے صفحات کو استعمال کیا۔ جب تک میری تنقید سے ان کی امیدیں وابستہ تھیں، میں تنقیدی جرأت کا جیتا جاگتا نمونہ تھا۔ لیکن جب وہ مجھ سے مایوس ہوئے تو میں جاہل ہی نہیں، بددیانت بھی ٹھہرا۔ جہالت کا الزام مجھے منظور ہے لیکن میری بددیانتی

صرف اتنی ہے کہ میں نے ترقی پسند ادیبوں اور جدید ادیبوں اور قدیم ادیبوں پر جو بھی لکھا یا نہیں لکھا وہ صرف اپنے معتقدات اور نظریات کی روشنی میں، کسی کے کہنے سننے سے نہیں۔

میرے نظریات کو مہلک، ماخوذ، رجعت پرست، انتہائی غیر رسمی، انقلابی حد تک نئے، گم راہ کن، نئی روشنی سے بھر پور، سب کچھ کہا گیا ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ مستقبل میرے بارے میں کیا فیصلہ کرے گا۔ ماضی یہ ہے کہ میرا ایک مضمون سن کر ہمارے عہد کے سب سے بڑے ترقی پسند نقاد نے کہا کہ مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک کھڑکی کھل گئی ہے اور تازہ ہوا کا جھونکا اندر آگیا ہے۔ حال یہ ہے کہ ایک صاحب نے، جو جدید نقاد ہونے کا دعوئ کرتے ہیں، مجھ کو لکھا کہ آپ کی تنقیدوں میں سب سے بڑی کمی یہ ہے کہ آپ غیر جانب دار نہیں ہیں اور ایک ترقی پسند مدیر نے مجھے ادب کے یحیٰی خاں کا لقب عطا کیا ہے۔ (خدا کا شکر ہے کہ یہ خطاب آغا صاحب کے زوال سے پہلے بخشا گیا تھا۔ ممکن ہے مدیر موصوف کو القا ہوا ہو کہ آغا صاحب کا آفتاب لب بام ہے، اور اسی طرح فاروقی صاحب بھی دن ڈھلے چھپ جائیں گے) ایک پاکستانی معلم نے جو عرصہ سے نقاد بننے کی کوشش میں ہیں اور اس چکر میں اپنا نام بھی بدل چکے ہیں، مجھے جلدباز نقاد کہا ہے۔ میرا دل تو یہی چاہتا ہے کہ میں محمد حسن عسکری کی اس بات پر ایمان لے آؤں (یہ بات 1969 کی ہے) کہ اب لوگ تمھارا اور حالی کا نام ایک ساتھ لیتے ہیں لیکن میرا دماغ مجھے سمجھاتا رہتا ہے کہ میاں یہ سب وقتی باتیں ہیں کل کو نہ تم ہوگے نہ یہ ننھے منے ادیبوں کی رقابتیں اور رنجشیں، اور اپنی تعریف میں خود مضمون لکھ کر دوسروں کے نام سے چھپوانے کی کوششیں۔ اس وقت لوگ جسے یاد رکھیں گے، وہی نقاد ہوگا، وہی شاعر۔ تم کیا اور تمھاری چار دن کی زندگی کیا۔ اس رند درویش صفت نے کیا خوب کہا ہے:

ہر یک چندے یکے در آید کہ منم با نعمت و با سیم و زر آید کہ منم
چوں کارک او نظام گیرد روزے ناگہ اجل از کمیں بر آید کہ منم

اپنے ہم عصروں اور تقریباً ہم عمروں میں بھی مجھے وہی لوگ زیادہ اچھے لگے جن کے لیے ادب سازشوں کا کھیل نہیں، بلکہ زندگی سے بھی ماورا ایک حقیقت ہے۔ اگر یہ گروپ بندی ہے تو میں ایسے گروپ کا فرد ہونا خوش قسمتی سمجھتا ہوں۔

لیکن یہ حقیقت ہے کہ میرے گروپ میں صرف دو رکن ہیں۔ میں اور میری بیوی جمیلہ۔ جمیلہ سے شادی ہم دونوں کے لیے ایک ایسا سفر تھی جس کا انجام دوست دشمن کسی کی نظر میں بخیر نہ تھا۔ لیکن یہ بیل اس شان سے منڈھے چڑھی کہ ایک بابرگ وثمر درخت بن گئی۔ کوئی شبہ نہیں کہ میں نے اب تک جو کچھ بھی قابل ذکر کام کیا ہے، اس کی بنیادی وجہ یہ رہی ہے کہ میں نے خود کو ان کے سامنے ثابت کرنا چاہا تھا، یہ بتانا چاہا ہے کہ دیکھوں مجھ میں فکر و اظہار کی کس قدر صلاحیتیں ہیں، تم نے مجھ سے شادی کر کے غلطی نہیں کی ہے۔ جمیلہ کو مجھ پر اعتماد نہ ہوتا تو میں بھی مقامی مشاعروں میں شرکت کر کے اگلے دن کے مقامی اخبار میں اپنا نام دیکھ کر خوش ہوتا اور اس کے تراشے حفاظت سے اپنی بیاض میں رکھ لیتا۔ جمیلہ کو اپنے گروپ میں شامل کر کے ہی میں بیدل کی زبان میں یہ کہہ سکا ؎

ہر طرف نظر کردیم، ہم بہ خود سفر کردیم اے محیط حیرانی ایں چہ بے کرانی ہاست

تو یہ ہے محمد خلیل الرحمٰن فاروقی کے سب سے بڑے بیٹے کا نامۂ اعمال۔ مجھ میں اس قدر تنگی تو شاید نہیں ہے جتنی اس مضمون سے ظاہر ہوتی ہے لیکن ہم عصر دنیا میں معنویت اور دیانت داری کے فقدان پر رنجیدگی ضرور ہے ؎

کس طرح خانہ گردوں کی بنا ہو دلچسپ معنی اس بیت کے ایک ہم ہیں سو آورد کے ساتھ
(سودا)

(یہ مضمون والد ماجد کی زندگی میں لکھا گیا تھا۔ 13 فروری 1972 کی سہ پہر کو ظہر کی نماز پڑھ کر انھوں نے جان جاں آفریں کے سپرد کر دی۔ وہ اخیر وقت تک بالکل ہوش و حواس میں رہے۔

''غبار کارواں'' لکھنے کی فرمائش ادارہ ''آج کل'' کی طرف سے ایک عرصہ ہوا آئی تھی۔ شاید جون 1971 تھا۔ اگر میں اس سے پہلے ہی لکھ لیتا تو والد مرحوم اسے چھپا ہوا دیکھ لیتے۔ انھیں اس کا بہت اشتیاق تھا اور وہ اسے جلد لکھ ڈالنے کی ہدایت بھی مجھے کرتے رہتے تھے۔ یہ میری کم بختی تھی کہ میں ٹالتا رہا۔ آخر کار موت انھیں میرے ہی کاندھوں پر رکھوا کر اٹھا لے گئی۔ بس اتنی خوشی ہے کہ مدیر ''آج کل'' کو بھیجنے سے پہلے یہ مضمون میں نے انھیں دکھا دیا

تھا۔ انھوں نے فرمایا کہ تم نے بہت ساری باتیں لکھ ڈالیں لیکن اپنی تاریخ پیدائش کہیں نہ لکھی، وہ بھی لکھ دیتے تو لوگوں کو معلوم ہو جاتا کہ تم نے نو عمری میں ہی اتنا کچھ کر ڈالا۔ میری عمر چھتیس سال ہے لیکن ان کی محبت بھری نگاہ مجھے نو عمر ہی سمجھتی تھی۔ اللہ ان کے درجات بلند کرے۔ ان کی اس واحد وصیت کی تعمیل عرض کر رہا ہوں کہ میں 30 ستمبر 1935 کو اس منحوس دنیا میں آیا تھا جو اب ان سے خالی ہے ۔

سوچ تک کہاں گئے اگلے یار تو یاں کیوں ہے پڑا اتنا چپل

(1972)

شعر، غیر شعر اور نثر

آل احمد سرور اور
محمد حسن عسکری
کے لیے

در مکتب نیاز چہ حرف و کدام صوت
چوں نامہ سجدہ ایست کہ بر جانوشتہ ایم
(بیدل)

نئی شاعری کی بنیاد ڈالنے کے لیے جس طرح یہ ضروری ہے کہ جہاں تک ممکن ہو
سکے اس کے عمدہ نمونے پبلک میں شائع کیے جائیں، اسی طرح یہ بھی ضروری ہے
کہ شعر کی حقیقت اور شاعر بننے کے لیے جو شرطیں درکار ہیں ان کو کسی قدر تفصیل
کے ساتھ بیان کیا جائے۔

حالی (مقدمۂ شعر و شاعری)

کیا شاعری کی پہچان ممکن ہے؟ اگر ہاں، تو کیا اچھی اور بری شاعری کو الگ الگ پہچاننا ممکن ہے؟ اگر ہاں، تو پہچاننے کے یہ طریقے معروضی ہیں یا موضوعی؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ کچھ ایسے معیار، ایسی نشانیوں، ایسے خواص مقرر کیے جائیں یا دریافت کیے جائیں جن کے بارے میں یہ کہا جا سکے کہ اگر یہ کسی تحریر میں موجود ہیں تو وہ اچھی شاعری ہے، یا اچھی شاعری نہ سہی، شاعری تو ہے؟ یا اس سوال کو یوں پیش کیا جائے: کیا نثر کی پہچان ممکن ہے؟ کیوں کہ اگر ہم نثر کو پہچاننا سیکھ لیں تو یہ کہہ سکیں گے کہ جس تحریر میں نثر کی خصوصیات نہ ہوں گی، اغلب یہ ہے کہ وہ شعر ہوگی۔ لیکن پھر یہ بھی فرض کرنا پڑے گا کہ شعر اور نثر الگ الگ خواص و خصائص رکھتے ہیں اور ایک، دوسرے کو خارج کر دیتا ہے۔ تو کیا ہم یہ فرض کر سکتے ہیں؟ یا ہمیں یہ کہنا ہوگا کہ شعر اور نثر کے درمیان بال برابر حد فاصل ہے جو اکثر نظر انداز بھی ہو جاتی ہے، یا ایسی بھی منزلیں ہیں جہاں نثر اور شعر کا ادغام ہو جاتا ہے؟ پھر یہ بھی سوال اٹھے گا کہ نثر سے ہماری مراد تخلیقی نثر ہے (یعنی جس طرح کی نثر کا تصور افسانے یا ناول، ڈرامے سے منسلک ہے) یا محض نثر، (یعنی ایسی نثر جس کا تصور تنقید، سائنسی اظہار

تاریخ وغیرہ سے منسلک ہے)؟

اتنے سارے سوالات اٹھانے کے بعد آپ کو مزید الجھن سے بچانے کے لیے کچھ توضیحی مفروضات یا مسلمات کا بیان بھی ضروری ہے، تاکہ حوالہ میں آسانی ہو سکے۔ پہلا مفروضہ یہ ہے کہ بہت موٹی تفریق کے طور پر ہر وہ تحریر شعر ہے جو موزوں ہے، اور ہر وہ تحریر نثر ہے جو ناموزوں ہے۔ موزوں سے میری مراد وہ تحریر ہے جس میں کسی وزن کا باقاعدہ التزام پایا جائے، یعنی ایسا التزام جو دہرائے جانے سے عبارت ہو اور ناموزوں وہ تحریر ہے جس میں وزن کا باقاعدہ التزام نہ ہو۔ اگرچہ یہ ممکن ہے کسی ناموزوں تحریر میں اکا دکا فقرے یا بہت سے فقرے کسی باقاعدہ وزن پر پورے اترتے ہوں، لیکن جب تک یہ باقاعدہ وزن یا باقاعدہ اوزان دہرائے نہ جائیں گے یا ان میں ایسی ہم آہنگی نہ ہوگی جو دہرائے جانے کا بدل ہو سکے، تحریر ناموزوں رہے گی اور نثر کہلائے گی۔ یہ قضیہ اتنا واضح ہے کہ اسے مثالوں کی ضرورت نہیں لیکن پھر بھی اتمام حجت کے لیے یہ تحریریں پیش خدمت ہیں۔

(1) میں گھر گیا تو میں نے دیکھا کہ میرے بچے سارے گھر میں اودھم مچاتے پھر رہے ہیں۔

(2) بادل جو گھرے ہیں قریے قریے پر — اٹھ کر آتے ہیں بحروں سے اکثر
گھر گھر پہ پڑے ہیں ابر اسود کے پرے — دیکھو دیکھو اڑے ہیں کیا کالے پر

پہلی عبارت میں مندرجہ ذیل اوزان موجود ہیں جن کی وجہ سے تحریر کے یہ ٹکڑے الگ الگ موزونیت کے حامل ہیں:

میں گھر گیا	مستفعلن
تو میں نے دیکھا کہ میرے بچے	فعل فعولن فعل فعولن
سارے گھر میں	فاعلاتن
اودھم مچاتے	فعل فعولن
پھر رہے ہیں	فاعلاتن

چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کی علاحدہ موزونیت نے اس تحریر کو ایک ڈھیلا ڈھالا آہنگ تو بخش دیا ہے، لیکن تکرار یا التزام کی شرط پوری نہ ہونے کی وجہ سے میں اسے نثر کہوں گا۔

دوسری تحریر ایک خود ساختہ فی البدیہہ رباعی ہے، اس کی معنویت سے قطع نظر کیجیے، یہ ملاحظہ کیجیے کہ چار مصرعوں میں چار الگ الگ اوزان استعمال ہوئے ہیں جن کی تفصیل حسب ذیل ہے:

(1) مفعول مفاعیلن مفعولن فع (2) مفعولن مفعولن مفعولن فع (3) مفعول مفاعلن مفاعیل فعل (4) مفعولن فاعلن مفاعیلن فع

ظاہر ہے کہ یہ اوزان ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں اور ان میں بھی عدم تکرار کی ہی کیفیت ہے جو عبارت نمبر ایک میں تھی۔ لیکن چوں کہ ان میں ایسی ہم آہنگی ہے جو التزام یا تکرار کا بدل ہو سکتی ہے اس لیے میں اس تحریر کو شعر کہوں گا ویسے بھی یہ بات ظاہر ہے کہ محولہ بالا رباعی میں جو صورت حال ہے وہ استثنائی ہے، عام طور پر شعر میں ایک ہی وزن کو دہرایا جاتا ہے۔ بہرحال، سب سے مستحکم اور سمجھنے کے لیے سب سے کار آمد تفریق یہ ہے کہ کلام موزوں شعر ہے اور کلام ناموزوں نثر ہے۔ ہماری ساری مشکلیں بھی اسی تفریق سے پیدا ہوتی ہیں لیکن اسے ذہن میں رکھنا بھی ضروری ہے۔ ورنہ ہمیں بہت سی مثنویوں کے بارے میں یہ کہنا پڑے گا کہ ان میں اتنے فی صدی اشعار، اشعار نہیں ہیں اگرچہ موزوں ہیں، پھر ادب کے طالب علموں، بچوں، عام لوگوں کو بڑی دقت کا سامنا ہوگا جب ہم انھیں یہ سمجھائیں گے کہ دیکھیے فلاں تحریر ناموزوں ہے لیکن شعر ہے اس لیے شعر کے نصاب میں داخل ہے، آپ بھی اسے شعر کہیے، اور فلاں تحریر کے فلاں حصے موزوں ہوتے ہوئے بھی شعر نہیں ہیں اس لیے نثر کے نصاب میں داخل ہیں، آپ بھی اسے نثر کہیے، اور بقیہ حصے موزوں بھی ہیں اور شعر بھی ہیں اس لیے انھیں نظم کے نصاب میں رکھا گیا ہے۔ اس طرح رسالوں، کتابوں، نصابوں، عام بول چال میں نثر و شعر کی تفریق ہی ختم ہو جائے گی۔ اس کے نتیجے میں جو افراتفری پھیلے گی اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

یہ مسئلہ اس طرح بھی نہیں حل ہو سکتا (جیسا کہ بعض لوگوں نے کوشش کی ہے) کہ جس کلام موزوں میں شعر کے خواص نہ ہوں اسے شعر نہ کہہ کر نظم کہا جائے۔ کیوں کہ کسی ایک شعر یا ایک مختصر نظم کے بارے میں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ نظم ہے اگرچہ شعر نہیں ہے۔ لیکن کسی بھی طویل منظومے، مثلاً قصیدے، یا مثنوی میں پھر وہی مشکل پڑے گی۔ ہمیں کہنا پڑے گا کہ اس میں فلاں حصہ صرف نظم ہے، شعر نہیں ہے، اور فلاں حصہ شعر بھی ہے۔ لہٰذا

عام بول چال میں تفریق کے لیے موزوں اور ناموزوں کی شرط لگانا لازمی ہو جاتا ہے۔

لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ تنقیدی بول چال کے لیے یہ تفریق بالکل بے معنی ہے، کیوں کہ پھر تو:

بمبئی ایک بڑا شہر ہے دوستو   دلی بھی ایک بڑا شہر ہے دوستو

اور

محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ باز خیال   ہیں ورق گردانی نیرنگ یک بت خانہ ہم

میں فرق کیوں کر کیا جا سکے گا؟ اس لیے میں نے سوال یہاں سے شروع کیا ہے: کیا شاعری کی پہچان ممکن ہے؟ یعنی موٹی تفریق کے طور پر تو ہم نے مان لیا کہ موزوں کلام شعر ہوتا ہے، لیکن اس شعر کا بہ حیثیت شاعری کے کیا درجہ ہے، یہ الگ بحث ہے، اور یہی اصل بحث ہے۔ یعنی یہ تو ہم نے مان لیا کہ انڈوں کے بجائے بچے پیدا کرنے والا، بچوں کو دودھ پلانے والا، قوت گویائی رکھنے والا، زیادہ تر بے بالوں والا جانور انسان ہوتا ہے، لیکن اس انسان میں انسانیت کتنی ہے، ایرے غیرے، نتھو خیرے اور اکبر اعظم میں کیا فرق ہے، کون سی خصوصیات اکبر اعظم کو بہ حیثیت انسان ممتاز کرتی ہیں۔ یہ الگ بحث ہے، اور یہی اصل بحث ہے۔

دوسرا مفروضہ (پہلا تو یہ ہے کہ موزوں کلام شعر ہوتا ہے) چند پرانے مفروضوں کو رد کرتا ہے۔ قدیم مشرقی تنقید میں شعر کی تعریف یوں کی گئی تھی کہ موزوں ہو۔ با معنی ہو اور بالا ارادہ کہا گیا ہو۔ موزونیت تو ٹھیک ہے، لیکن با معنی ہونا ایک بے معنی شرط ہے، جب تک کہ با معنویت کو چند شعری رسوم یعنی Conventions کا پابند نہ بنایا جائے۔ مثلاً:

دشنۂ غمزۂ جاں ستاں ناوک نازِ بے پناہ (غالب)

ترے نوکر ترے در پر اسد کو ذبح کرتے ہیں (غالب)

غیر نے ہم کو قتل کیا نے طاقت ہے نے یارا ہے (میر)

کی طرح کے ہزاروں مصرعے اور نظمیں بے معنی ہیں جب تک ان رسوم کے حوالے سے نہ پڑھی جائیں جن کی حدوں میں رہ کر شاعر نے انھیں لکھا تھا۔ اگر یہ کہا جائے کہ ان مصرعوں میں الگ الگ الفاظ کا با معنی ہونا سند نہیں، کیوں کہ بہت سے اشعار ہیں جو یقیناً بے معنی ہیں لیکن ان کے تمام الفاظ کے معنی سمجھ میں آتے ہیں۔ یہ خود ساختہ مثالیں دیکھیے:

کدو کشتی نہ ہو باقی ترا وم ہی سلامت ہے   نہ بلی ہے نہ کتا ہے نہ ڈوری ہے کہ آفت ہے

لہٰذا جب شعر پر با معنی ہونے کی شرط ہوگی تو یہ بھی کہنا پڑے گا کہ شعر کی معنویت کا انحصار ان شعری رسوم یعنی Conventions پر ہے جن کے حوالے سے اور جن کے سیاق و سباق میں شعر کہا گیا ہو۔ ہاں اگر بے معنی سے مراد یہ ہے کہ شعر کچھ اس طرح کے خود ساختہ الفاظ کا مجموعہ ہو جن کے انفرادی معنی بھی نہ ہوں، مثلاً

چوں جن چناں لم لگ لہاں آلے تیاں رالی وہو

تو کوئی جھگڑا نہیں[1]۔ لیکن بالارادہ کی شرط ہر طرح نا قابل قبول ہے کیوں کہ (تخلیقی عمل پیچیدہ بحثوں سے گزرے بغیر) یہ بات مسلم الثبوت ہے کہ لوگوں نے بے ارادہ، بے ساختہ، ارتجالاً خواب میں یا نیم بے ہوشی کے عالم میں، یا Trance کے عالم میں بھی شعر کہے ہیں۔ علاوہ بریں، کسی شعر کو محض دیکھ کر آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ بے ارادہ کہا گیا ہے کہ بالارادہ۔ یہ معلوم کرنے کے لیے آپ کے پاس کچھ خارجی معلومات بھی ہونا چاہیے کہ یہ شعر، شاعر نے کس وقت، کس طرح اور کیوں کہا تھا۔ ظاہر ہے کہ ہر غزل یا ہر نظم کے بارے میں یہ معلومات حاصل نہیں ہوسکتی۔ اور اگر ہو بھی جائے تو طویل نظموں، ڈراموں اور مثنویوں کا کیا بنے گا؟ ان کے بارے میں کیسے معلوم ہوگا کہ کون سا مصرع کس طرح کہا گیا تھا؟ اس میں کسی ایسی چیز کو شرط ٹھہرانا جس کا تعین ہی دشوار ہو، نامناسب اور خلاف عقل ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ یہ شرط اصول شاعری سے علاقہ نہیں رکھتی، بلکہ ایک خارجی بندش ہے۔ اس طرح کی بندشیں اگر لگائی جائیں تو ایک وقت وہ بھی آسکتا ہے جب ہم یہ کہیں کہ وہی شعر، شعر ہے جسے گورے آدمی نے کہا ہو۔

---

1. یہ ملحوظ رہے کہ خود ساختہ بے معنی مصرع اس وجہ سے بھی بے معنی ہے کہ اکیلا ہے۔ ورنہ اگر یہ کسی نظم میں آئے تو ممکن ہے کہ سیاق و سباق کی روشنی اسے کوئی تمثیلی (Emblematic) یا استعاراتی Metaphorical یا علامتی Symbolical معنی بخش دے، جیسے شاہ لیئر اور مسخرے کی گفتگو۔ یا اگر پوری نظم یا نظم کا بیش تر حصہ اسی طرح کے الفاظ پر مشتمل ہو تو ممکن ہے کہ شاعر نے ایسے الفاظ کے ذریعہ کوئی مخصوص آہنگ اور اس آہنگ کے ذریعہ کوئی مخصوص نفسیاتی تاثر خلق کرنا چاہا ہو۔ ویچل لنڈسے Vachel Lindsay کی مذہبی نظموں کا مطالعہ اس سلسلے میں دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ لیکن یہ بھی ملحوظ رہے کہ ایسے الفاظ گھڑنا جو قطعاً بے معنی ہوں، تقریباً ناممکن ہے۔

تیسرا اور آخری مفروضہ یہ ہے کہ شعر کے لیے موضوع کی تخصیص نہیں ہو سکتی۔ یعنی قطعیت کے ساتھ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ فلاں موضوعات شاعرانہ ہیں اور فلاں غیر شاعرانہ کیوں کہ اول تو ہزارہا موضوع ایسے ہیں جو شعر اور نثر دونوں میں مشترک ہیں۔ اور دوسرے یہ کہ ایسے موضوعات بھی جو صرف شعر سے مختص کیے جا سکتے ہیں، ہزاروں کی تعداد میں ہیں۔ پھر ان میں روز بروز اضافہ بھی ہوتا رہتا ہے۔ اس لیے موضوعات شعر کی کسی جامع فہرست کی ترتیب ناممکن ہے۔ لہٰذا شعر کو پرکھنے اور اس میں ''شاعری'' کے عنصر کو پہچاننے اور الگ کرنے کے لیے موضوع کی قید نہیں لگائی جا سکتی۔ یعنی ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ فلاں شعر میں شاعری نہیں ہے، کیوں کہ اس کا موضوع غیر شاعرانہ ہے۔ اس طرح شعر کی پہچان یا تعریف یا تنقیص جو بھی ہو سکتی ہے صرف فن شعر کے حوالے سے ہو سکتی ہے۔ اہم ترین موضوع پر بھی کہا ہوا شعر شاعری سے عاری ہو سکتا ہے اور پوچ ترین موضوع پر کہا ہوا شعر اعلیٰ درجے کا بھی ہو سکتا ہے۔ کیوں کہ شعر کو پرکھنے کا پیمانہ شاعری ہے، کوئی شے دیگر نہیں۔ شاعری کا جو کچھ بھی موضوع ہے اس کے الفاظ میں بند ہے، الفاظ جو بہ قول پاسترناک ''حسن اور معنی کا وطن اور گھر'' ہوتے ہیں۔

ان مفروضوں کے بعد دو مسائل اور ہیں جو شروع میں اٹھائے ہوئے سوالوں سے متعلق ہیں۔ اول تو یہ کہ ہم صرف انھیں خواص یا نشانیوں کو شعر کی نشانیاں ٹھہرا سکتے ہیں جو نثر اور شعر میں مشترک نہیں ہیں۔ انتہائی اسفل سطح پر تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ شعر میں الفاظ خوب صورت طریقے سے استعمال کیے جاتے ہیں۔ اس پہچان میں پہلی قباحت تو یہ ہے کہ خوب صورت کی تعریف کیا ہو، اور دوسری یہ کہ چوں کہ نثر میں بھی الفاظ عام سطح سے زیادہ خوب صورت، بامعنی اور منظم ڈھنگ سے استعمال ہوتے ہیں، اس لیے شعر کا وصف ذاتی کیا ہوا؟ اگر ذرا اور پیچیدہ بات کہی جائے کہ شعر جس طرح کا علم بخشتا ہے اس طرح کا علم نثر سے نہیں حاصل ہو سکتا۔ تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس علم کی تخصیص اور پہچان کیسے ہو؟ اور شعر کون سے ایسے وسائل استعمال کرتا ہے جن کے ذریعہ وہ اس علم تک ہماری رسائی کرتا ہے جو نثر سے ہمیں نہیں ملتا؟ لہٰذا وہ نشانیاں جو نثر اور شعر میں مشترک ہیں، ان کو پہچاننے سے ہمارا مسئلہ حل نہیں ہوتا اور نہ ان نشانیوں کا ذکر کرنے سے ہماری مشکل آسان ہوتی ہے جن کو اول تو پہچاننا مشکل ہے اور اگر پہچان بھی لیا جائے تو یہ بتانا مشکل ہے کہ شعر کی ان تک رسائی کیوں

کر ہوئی۔ ہمیں تو ان نشانیوں کی تلاش ہے جو صرف شعر میں پائی جاتی ہیں، یا اگر نثر میں پائی بھی جاتی ہیں تو اجنبی معلوم ہوتی ہیں، یا پھر وہ کم کم پائی جاتی ہیں۔ ظاہر ہے یہاں بھی ہمارا تیسرا مفروضہ سامنے آتا ہے کہ شعر کے پیدا کردہ تاثر یا جذباتی ردعمل کی اقداری Qualitative یا مقداری Quantitative قدر کو شعر کی پہچان نہیں بنایا جا سکتا۔ مثلاً کوئی شعر بے ثباتی دنیا کا تذکرہ کرکے ہمیں متاثر کرتا ہے، یا کوئی نظم انسان کی لاچاری کا ذکر کرکے ہمیں متاثر کرتی ہے۔ جذباتی تاثر پیدا کرنے کی یہ قوت جو شعر میں پائی جاتی ہے، اس لسانی ترتیب کے مطالعہ میں ہماری کوئی مدد نہیں کرتی جسے ہم شعر کہتے ہیں۔ کیوں کہ یہ قوت تو کسی افسانے، ناول یا ڈرامے میں بھی ہو سکتی ہے۔ ممکن ہے کہ اس قوت کا ذکر اور اس سے متاثر ہونے کی صلاحیت، شعر کا لطف اٹھانے میں ہماری معاون ہو، لیکن شعر کو پہچاننے میں ہماری معاون نہیں ہو سکتی۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ چوں کہ فلاں لسانی ترتیب ہمارے اندر جذباتی تاثر پیدا کرتی ہے اس لیے وہ شعر ہے کیوں کہ یہ جذباتی تاثر تو کئی طرح کی تحریروں سے پیدا ہو سکتا ہے، اس کے لیے شعر کی قید نہیں ہے۔ اگر شعر میں کوئی ایسی شے نہیں ہے جو اسے نثر سے ممتاز کر سکے، سوائے باقاعدہ وزن کے، تو نسل آدم کے کسی نہ کسی موقعے پر تو پوچھتی کہ شعر گفتن چہ ضرور بود؟ اور پھر شعر کی پراسرار قوتوں اور اتھاہ گہرائیوں کو چھاننے کھنگالنے کے لیے اتنی تنقیدی موشگافیوں کی کیا ضرورت تھی؟ بس یہی کہہ دیتے کہ شعر وہی ہے جو نثر ہے۔ وہی فتنہ ہے لیکن یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے۔ اللہ اللہ خیر سلا۔

لیکن ظاہر ہے کہ ایسا نہیں۔ یقیناً شعر میں ایسے خصائص ہیں جو نثر میں نہیں پائے جاتے۔ اور اگر شعر کی تعریف یا تحسین ان اصطلاحوں کے ذریعہ کی جاتی ہے یا کی جائے جن کا اطلاق نثر پر بھی ہو سکتا ہے، تو یہ تنقید کی کم زوری ہے۔ اب اسے کیا کیجیے کہ نہ صرف اردو تنقید، بلکہ بیش تر تنقید، شعر کے گرد طواف تو کرتی رہی ہے، لیکن اسے چھونے، ٹٹولنے اور اس کے جسم کے خطوط کی حد بندی اور پیائش کرنے سے ڈرتی رہی ہے۔ آخر تھک ہار کر یہ بھی کہہ دیا گیا کہ ساری تشریح و تجزیہ کے بعد جو چیز بچ رہے وہ شعر ہے۔ ماورائے سخن بھی ہے اک بات کا مفروضہ مشرق و مغرب دونوں میں عام رہا ہے۔ یہ درست ہے کہ انتہائی مابعد الطبیعیاتی سطح پر شعر کی معنویت اور حسن کا تجزیہ یا اس کے بارے میں کوئی کلیہ طرازی ممکن نہیں، کیوں کہ ہر شخص کے لیے شعر اپنا الگ وجود، الگ معنویت اور اہمیت رکھتا ہے۔ ہم

دراصل میر یا غالب کا نہیں بلکہ اپنا شعر پڑھتے ہیں، جس طرح جانسن نے کہا تھا کہ شعر میں بہت ساری موسیقی ایسی ہوتی ہے جسے ہم اور صرف ہم خلق کرتے ہیں۔ لیکن ایک عمومی سطح پر افہام و تفہیم کے لیے، اور شعر کے طالب علم کو تقدیر شعر کی (کم سے کم) وسطی منزل تک پہنچانے کے لیے یقیناً ایسی نشانیاں ڈھونڈی جا سکتی ہیں جو شعر میں شاعری کے عنصر کو پہچاننے میں مدد دے سکیں اور ہمیں یہ بتا سکیں کہ کون سا شعر شاعری ہے اور کون سا نہیں۔ یہیں پر دوسرا مسئلہ بھی اٹھتا ہے کہ اگر ہم شعر کی پہچان ایسی وضع کریں یا مرتب کریں جو موضوعی ہو تو ساری محنت بے کار ہے۔ کیوں کہ جس طرح ایسی پہچان فضول ہے جو نثر اور شعر میں مشترک ہو، اسی طرح ایسی پہچان بھی لاحاصل ہے جسے دیکھنے کے لیے ہمیں موضوعی معیار یا نقطۂ نظر کو کام میں لانا پڑے۔ موضوعی طرز فکر کے خطرات کی وضاحت چنداں ضروری نہیں۔ چوں کہ موضوعی منطق ہر فرد کے اعتبار سے بدلتی رہتی ہے، اس لیے عین ممکن ہے کہ میں کسی چیز کو شعر میں "شاعری" کا نام دوں اور دلیل یہ دوں کہ میں ایسا محسوس کرتا ہوں تو جواب یہ ملے کہ آپ محسوس کرتے ہوں گے، ہم تو نہیں کرتے۔ اگر میں یہ کہوں کہ غالب کا یہ شعر ؎

محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ باز خیال ہیں ورق گردانی نیرنگ یک بت خانہ ہم

اس لیے خوب صورت ہے یا شاعری ہے کہ اس کا آہنگ بہت دل فریب ہے تو جواب یہ ہو سکتا ہے کہ ہم تو اس کے آہنگ میں کوئی دل فریبی نہیں دیکھتے۔ آپ دکھائیے، کہاں ہے۔ اگر میں جواب میں کہوں کہ اس شعر میں جو خیال نظم ہوا ہے اس کو انتہائی مناسب آہنگ مل گیا ہے، یہی اس کا حسن ہے۔ تو جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ ہمیں تو یہ آہنگ اس خیال کے لیے قطعاً نامناسب معلوم ہوتا ہے، اور اگر بہ فرض محال ایسا ہو بھی، تو یہ آہنگ مندرجہ ذیل شعر میں اتنا مناسب کیوں نہیں ہے جب کہ بحر ایک ہی ہے بلکہ ردیف و قافیہ بھی ایک ہے:

ہم گئے تھے شہر دلی ہم کو اک لڑکی ملی دیکھتے ہی اس کو فوراً ہو گئے دیوانہ ہم

اب اگر میں یہ کہوں کہ بحر اور ردیف و قافیہ تو ایک ہے، لیکن اس شعر میں جو خیال نظم کیا گیا ہے وہ مضحک ہے، اس وجہ سے آہنگ مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ آپ جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ اولاً تو ہمیں یہ خیال مضحک نہیں معلوم ہوتا لیکن اگر مضحک خیال کے لیے یہ آہنگ

ناموزوں ہے تو اس شعر کے بارے میں کیا خیال ہے:

اپنی غفلت کی یہی حالت اگر قائم رہی — آئیں گے غسال کابل سے کفن جاپان سے

یہاں آہنگ مناسب کیوں محسوس ہوتا ہے؟ اب میں جواب میں کہہ سکتا ہوں، مجھے تو نہیں محسوس ہوتا۔ اس پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اچھا یہ بتائیے کہ مندرجہ ذیل آہنگ سنجیدہ ہے کہ مضحک:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

میں اگر یہ کہوں کہ نہ سنجیدہ ہے نہ مضحک بلکہ بے معنی ہے۔ تو سوال ہو سکتا ہے کہ پھر اقبال کے شعر کے لیے نامناسب کیوں ہوا؟ وغیرہ وغیرہ۔ اس طرح ہمارا آپ کا جھگڑا تاقیامت چلتا رہے گا، کبھی کوئی فیصلہ نہ ہو پائے گا۔ بہت سے سنجیدہ اور معتبر نقادوں نے تو یہی کہہ کر بحث بند کر دی ہے کہ اگر آپ میں شعر شناسی کا ملکہ نہیں ہے تو ہم کیا کر سکتے ہیں۔ چنان چہ پرانی تنقید کے اہم ترین نقاد مسعود حسن رضوی ادیب جو اپنے وقت میں جدید تھے، اور آج بھی ان کی تحریریں بعض جدید نظریات کی پیش بینی کرتی نظر آتی ہیں[1]، کہتے ہیں:

> جن چیزوں سے کلام میں اثر پیدا ہوتا ہے، وہ شعر میں علیحدہ علیحدہ موجود نہیں ہوتیں، بلکہ وہ سب یا ان میں چند، ترکیبی حالت میں پائی جاتی ہیں۔ ان کی ترکیب سے شعر میں جو کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اس کا اظہار لفظوں میں بہت مشکل ہے اور وہی کیفیت شعر کی روح ہوتی ہے... جو لوگ اس (یعنی شعر سے لطف اندوزی) کی صلاحیت سے فطرتاً محروم ہیں ان کے لیے شعر کے اثر کی تحلیل و توضیح بے سود ہے۔

یہاں پر یہ غلط فہمی بھی کار فرما ہوگئی ہے کہ شعر کی خوبیاں پرکھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا ایک ہی چیز کے دو نام ہیں۔ ممکن ہے کہ مجھے تاج محل دیکھ کر کوئی لطف نہ آئے، لیکن اگر میں فن تعمیرات کی باریکیوں کا نکتہ شناس ہوں تو میں اس کے حسن و قبح کو تو پہچان ہی سکتا ہوں۔ موضوعی تاثر پر اتنا زور دراصل اسی وجہ سے دیا گیا ہے کہ نقاد کو شعر کی پراسرار قوتوں کا شدید احساس ہے لیکن مشکل یہ آپڑی ہے کہ کم سے کم ایک حد تک تو ان مشینی عوامل کی پہچانا جائے جن کی وجہ سے وہ پراسرار قوتیں شعر میں در آئی ہیں۔ اگر ایسا کرنے کی کوئی صورت نہیں ہے

---

[1] مثلاً وہ شعر کے ساتھ ارادے کی شرط کے منکر ہیں۔

تو یہ واقعی ایک بڑا لمیہ ہے کہ شاعری جو ذہن انسان کی بہترین اور اعلیٰ ترین تخلیق ہے، اس کو جاننے پہچاننے اور پرکھنے کے لیے موضوعی اور داخلی معیاروں کا سہارا لینا پڑے جو ناقابل اعتبار نہیں بھی ہیں تو کم سے کم پایۂ ثبوت سے یقیناً ساقط ہیں۔

لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ حقیقت حال یہی ہے۔ مشرقی تنقید نے شعر کے محاسن (اور اس طرح اس کی پہچان) متعین کرنے کی کوشش ضرور کی ہے، اور اس سلسلے میں وہ مغرب سے آگے بھی رہی ہے، کیوں کہ مغرب نے تو ایک طرف وجدان اور ذوق کا سہارا لیا دوسری طرف ایسے خواص متعین کیے جو فی نفسہٖ اہم ہیں، لیکن ان کا اطلاق نثر پر بھی ہو سکتا ہے۔ مشرق میں وجدان پر اتنا زور نہیں دیا گیا بلکہ یہاں یہ ہوا کہ وجدانی علم کے ذریعہ جو خواص پہچانے جا سکے ان کو معروضی اصطلاحوں کے ذریعہ ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی، یا پھر ایسے خواص طے کر دیے گئے جن کا اطلاق تمام شاعری پر نہیں ہو سکتا، بلکہ ان کی حیثیت کسی شخص واحد کی پسند یا انفرادی (اور اکثر) غیر منطقی، بے اصول Arbitrary فیصلے کی تھی۔ تیسری صورت یہ ہوئی کہ شعر کی جو خوبیاں بیان کی گئیں وہ یا تو تمام شاعری پر حاوی نہیں ہوتیں، یا ایسی تھی جو نثر اور شعر میں مشترک تھیں۔

وجدانی معیار کی ایک قدیم مثال خواجہ قطب الدین بختیار کاکی کے اس سوال کا جواب ہے جو انھوں نے شاہ عبدالرحیم کے سامنے پیش کیا تھا۔ جب خواجہ قطب الدین بختیار کاکی نے ان سے شعر کی تعریف پوچھی تو انھوں نے جواب میں کہا: کلام حسنہٗ حسن وقبیحہٗ قبیح۔ یعنی ایسا کلام جس کی خوب صورتی حسن ہے اور جس کی بدصورتی قبح ہے۔ ظاہر ہے کہ شاہ عبدالرحیم نے حسن اور قبح کی اصطلاحیں مطلق حسن اور مطلق قبح کے معنی میں استعمال کی تھیں، لیکن پھر بھی اس سے سائل کا مسئلہ حل نہیں ہوتا، کیوں کہ خوب صورتی اور بد صورتی کی تعریف نہیں کی گئی ہے۔ ہمارے زمانے سے قریب تر مثال غالب کی ہے جنھوں نے شعر کی تعریف کرتے ہوئے بہترین طرز شعر کو ''شیوا بیانی'' اور شیوا بیانی کو حسن عشق و عشق حسن، کلام حسن و حسن کلام، سے تعبیر کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس سے زیادہ مہمل تعریف ممکن ہی نہیں، کیوں کہ ان چار میں سے ایک شرط بھی ایسی نہیں ہے جسے معروضی طور پر تو کجا، موضوعی طور پر بھی سمجھا جا سکے۔ لیکن، جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، مشرق میں زیادہ تر زور اس بات پر رہا ہے کہ موضوعی علم کو معروضی بیان میں ادا کیا جائے، مثلاً عربی شاعر کا یہ قول کہ بہترین شعر وہ ہے کہ جب پڑھا

جائے تو لوگ کہیں کہ سچ کہا ہے۔ یا ابن رشیق کا یہ کہنا کہ بہترین شعر وہ ہے کہ جب پڑھا جائے تو لوگ یہ سمجھیں کہ ہم بھی ایسا کہہ سکتے ہیں لیکن کوئی دراصل ایسا کہہ نہ پائے (غالب نے یہی تعریف سہل ممتنع کی لکھی ہے۔) یا یہ کہنا کہ اچھا شعر وہ ہے جس کے معنی مکمل شعر سننے سے پہلے ذہن میں آجائیں۔ یہ سب تعریفیں اور اس طرح کی بہت سی اور، جن کے حوالوں سے مقدمہ شعر و شاعری بھرا پڑا ہے، موضوعی فکر کی ناکامی کی نشان دہی کرتی ہیں، کیوں کہ موضوع کو معروض میں اس طرح بدلنا کہ اس کی سچائی پوری پوری برقرار رہے، ممکن نہیں ہے۔ عربوں کی طرح شیکسپیئر نے بھی کہا تھا کہ سب سے سچی شاعری سب سے زیادہ جھوٹی ہوتی ہے (احسن الشعرا کذبہٗ) اس کا مفہوم حالی نے یہ نکالا ہے کہ ایسی شاعری اصلیت اور جوش دونوں سے عاری ہوگی، جب کہ اصلیت اور جوش اچھی شاعری کی پہچان ہیں۔ جب حالی جیسے سمجھ دار لوگ بھی موضوع سے معروض میں آکر اتنی بڑی غلطی کر سکتے ہیں تو ہمارا آپ کا پوچھنا ہی کیا ہے۔

خود حالی کی یہ اصول بندی کہ شاعری اصلیت سادگی اور جوش سے عبارت ہے، ملٹن کو غلط سمجھنے کا نتیجہ تو ہے ہی، لیکن اس غیر منطقی بے اصول Arbitrary تعین کی بھی مثال ہے جس کا الزام انھوں نے خلیل بن احمد پر رکھا تھا۔ خلیل بن احمد کا یہ قول نقل کر کے کہ اچھا شعر وہ ہے جس کا قافیہ شعر پورا ہونے کے پہلے سامع کے ذہن میں آجائے، وہ کہتے ہیں: ''یہ تعریف نہ جامع ہے اور نہ مانع۔ ممکن ہے شعر ادنیٰ درجے کا ہو اور اس میں یہ بات پائی جائے، اور ممکن ہے کہ شعر اعلیٰ درجے کا ہو اور اس میں یہ بات نہ پائی جائے''۔ بالکل درست، لیکن یہی بات سادگی، اصلیت اور جوش پر بھی صادق آتی ہے، اور بھی کہ ان میں سے کوئی صفت ایسی نہیں ہے جو صرف شعر سے مختص ہو۔ مثلاً ہر زور ظلم کی ٹکر میں ہڑتال ہمارا نعرہ ہے، کی قسم کے سیاسی نعروں میں سادگی، اصلیت اور جوش سب ہیں، لیکن ان میں شاعری بھی ہے، شاید حالی بھی اسے تسلیم نہ کرتے۔

شعر کی عملی تنقید کرتے وقت مشرقی تنقید نے جو اصطلاحیں وضع کیں ان میں بڑا عیب یہ رہا کہ وہ نثر اور نظم دونوں پر منطبق ہو سکتی ہیں۔ ابن خلدون کا یہ قول کہ نثر ہو یا نظم، الفاظ ہی سب کچھ ہوتے ہیں، خیال الفاظ کا پابند ہوتا ہے، حالی جس کا مذاق اڑاتے ہیں اور جو آج مغربی تنقید میں ہاتھوں ہاتھ لیا جارہا ہے، اور جسے ملارمے اور ڈیگا کے مشہور مکالمے کے برابر اہمیت دی جارہی ہے (جب ملارمے نے ڈیگا سے کہا تھا کہ میاں شاعری خیالات سے نہیں

الفاظ سے ہوتی ہے) اگر سامنے رکھا جاتا تو لفظ کے سطحی محاسن (صنائع بدائع) کے بالوں کی اتنی کھالیں نہ نکالی جاتیں۔ بہرحال معنوی محاسن کے سے جو اصطلاحی زبان استعمال کی گئی ہے اس کے لیے دو تین مثالیں کافی ہیں۔ امداد امام اثر کاشف الحقائق میں لکھتے ہیں کہ فارسی کی کوئی مثنوی ایسی نہیں ہے جو دل کشی فطرت نگاری میں اسکاٹ کی The Lady Of The Lake کا مقابلہ کر سکے! آگے چل کر وہ ہدایت نامہ غزل گوئی کا عنوان قائم کرکے بیس ہدایتیں رقم کرتے ہیں ان میں سے چند حسب ذیل ہیں:

> (1) ادائے مطلب کے لیے غزل گو کی زبان کو سلیس ہونا چاہیے کس واسطے کہ واردات قلبیہ کے بیانات مغلقات سے بے تاثیر ہو جاتے ہیں۔
>
> (2) جس قدر ممکن ہو زبان کی سادگی ملحوظ رہے۔ غزل گوئی کو صنائع بدائع کی حاجت نہیں ہوتی۔
>
> (3) حتیٰ الامکان تشبیہ استعارہ دخل نہ پائیں۔ یہ چیزیں شاعر کی عجز طبیعت کا پتہ دیتی ہیں۔
>
> (8) غزل کے جتنے مضامین ہوں داخلی ہوں...
>
> (12) ... بندشیں ایسی نہ ہوں کہ مذاق صحیح سے خارج پائی جائیں (مذاق صحیح عبارت ہے صحت فطرت سے۔)
>
> (20) غزل گو کا فرض منصبی ہے کہ قرب سلطانی سے تا حد امکان کنارہ کش رہے...

اس بات کی وضاحت غالباً غیر ضروری ہے کہ نہ تو یہ شرائط تمام غزل کی شاعری پر منطبق ہو سکتے ہیں، نہ ان کی معروضی تفہیم ممکن ہے، اور نہ انھیں شعر سے مختص سمجھا جا سکتا ہے۔ شبلی امداد امام اثر سے زیادہ محتاط تھے۔ شعر العجم جلد پنجم میں کہتے ہیں:

> سب سے بڑی چیز جو خواجہ حافظ کے کلام میں ہے حسن بیان، خوبی ادا اور لطافت ہے۔ لیکن یہ ذوقی چیز ہے جو کسی قاعدہ اور قانون کی پابند نہیں۔ فصاحت و بلاغت کے تمام اصول اس کے احاطے سے عاجز ہیں۔ ایک ہی مضمون ہے، سو سو طرح سے لوگ کہتے ہیں، وہ بات نہیں پیدا ہوتی۔ ایک شخص اسی خیال کو معلوم نہیں کن لفظوں میں ادا کر دیتا ہے کہ جادو بن جاتا ہے... غزل کی ایک خاص زبان ہے، جس میں نزاکت، لطافت اور لوچ ہوتا ہے، اس قسم کی زبان کے لیے خیالات بھی خاص ہوتے ہیں۔

اس تمام تنقیدی محاکمے میں یہ تو محسوس ہوتا ہے کہ سخن فہمی اس شخص میں زیادہ ہے، لیکن جن الفاظ میں وہ اس کا اظہار کر رہا ہے ان سے قدم قدم پر اختلاف ہو سکتا ہے۔ اس نے اختلاف کا دروازہ ہی یہ کہہ کر بند کر دیا ہے کہ یہ ذوقی چیز ہے، کسی قاعدہ قانون کی پابند نہیں۔ لیکن اس تعمیم کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہی حسن بیان، خوبی ادا، لطافت اور جادو نگاری لوگوں نے انیس کے کلام میں بھی ڈھونڈلی۔ چناں چہ نوبت رائے نظر لکھتے ہیں کہ انیس کے یہاں:

> مضمون کی تازگی، جدت خیال، الفاظ کی برجستگی، تسلسل بیان اور زور نظم کے ساتھ بیان کی گھلاوٹ ایک ایسا لطف رکھتی ہے جو بیان سے باہر ہے۔

یہ بات تو نوبت رائے نظر کو بھی معلوم ہوگی کہ حافظ اور انیس میں بعد المشرقین ہے، لیکن اس کو وہ ظاہر کس طرح کریں گے، یہ سمجھ میں نہیں آتا۔

اس طرح دراصل نقد شعر کے دو مسائل ہیں: ایک تو یہ کہ شاعری کو کیوں کر پہچانا جائے، اور دوسرے یہ کہ دو شاعریوں میں تفریق کیوں کر ہو۔ مغربی تنقید پہلے سوال میں بہت زیادہ منہمک رہی ہے۔ لیکن وہاں بھی یہی مسئلہ تھا کہ شاعری ایک خوب صورت چیز ہے، لیکن خوب صورتی کو ناپنے یا گرفت میں لانے کا وسیلہ کیا ہو؟ اس کے جواب میں یا تو وجدانی ٹامک ٹوئیاں ہوتی رہیں یا نفسیاتی جمالیات کا سہارا لیا گیا۔ وجدانیوں نے یہ طے کیا کہ خوب صورتی کو گرفت میں لانے کے لیے ذوق Taste اصل چیز ہے۔ لہٰذا ایڈیسن نے کہا کہ:

> ذوق، روح (لفظ روح توجہ طلب ہے) کی وہ صلاحیت ہے جو کسی مصنف کے محاسن کو لطف کے ساتھ اور معائب کو ناپسندیدگی کے ساتھ پہچانتی ہے... جس قسم کے ذوق کی میں بات کر رہا ہوں اس کے لیے قانون قاعدے بنانا بہت مشکل ہے۔ یہ ضروری ہے کہ یہ صلاحیت کسی نہ کسی حد تک وہبی ہو اور ایسا اکثر ہوا ہے کہ بہت سے لوگ جو دوسرے خواص کے بدرجۂ اتم حامل تھے ذوق سے قطعاً عاری نکلے ہیں۔

خیر ایڈیسن کی بساط ہی کیا تھی، برک نے پوری کتاب اسی موضوع پر لکھی ہے کہ خوب صورتی کو کیسے پہچانیں۔ وہ خود کہتا ہے کہ ''میری اس چھان بین کا مقصد یہ پتہ لگانا ہے کہ کیا ایسے کوئی اصول ہیں جو انسانی تخیئل پر یک ساں طریقے سے اثر انداز ہوتے ہیں، اور اس طرح ذوق کی تدوین کرتے ہیں''۔ وہ دعوائی کرتا ہے کہ ہاں، ہیں۔ لیکن دلیل میں کہتا ہے:

> جہاں تک کہ ذوق کو تخئیل کا پابند کہا جا سکتا ہے، اس کا اصول تمام لوگوں میں ایک

> ہی ہے... ان کے متاثر ہونے کے درجات میں فرق ہو سکتا ہے۔ یہ فرق خصوصاً دو وجوہ سے ہوتا ہے، یا تو فطری حسیت کی کثرت سے، یا شے موضوعہ پر زیادہ دیر تک اور کثیر توجہ صرف کرنے سے... کیوں کہ حسیت اور قوت فیصلہ (جن دو خواص پر ہم ذوق کو منحصر کہہ سکتے ہیں) مختلف لوگوں میں بہت زیادہ فرق کے ساتھ پائے جاتے ہیں۔

لہٰذا ثابت ہوا کہ ذوق ایک نا قابل اعتبار چیز ہے، کیوں کہ ہر شخص اپنے اپنے تجربے، حسیت اور قوت فیصلہ سے مجبور ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ میرا ذوق صحیح ہی ہو۔ یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ غلط ہو، لیکن اس بات کی کوئی گارنٹی نہیں ہے کہ غلط نہ ہوگا۔ عقلی دلائل سے قطع نظر، اگر ذوق یا ذوق سلیم اتنا ہی معتمد ہوتا کہ شاعری کو پہچاننے میں ہمیشہ نہ سہی، اکثر صحیح ثابت ہوتا، تو غالب کو ایسے سیکڑوں شعر دیوان سے نہ خارج کرنے پڑتے جو اردو کیا، تمام شاعری کا طرۂ امتیاز ہیں۔ لوگ امیر و داغ و حسرت کی غزلوں پر برسوں سر نہ دھنتے۔ آج یگانہ کی غزل گوئی کا اتنا غلغلہ نہ ہوتا اور پوپ کے اس دعوے کے باوجود کہ "ذوق ہمیں حسن کا علم بخشتا ہے یا حسن کے بارے میں ہمیں مطلع کرتا ہے، اسی طرح، جس طرح عقل ہمیں سچائی کے بارے میں مطلع کرتی ہے"۔ ہم روزانہ ذوق کی غلطیوں کے شکار ہو کر رابرٹ برجز کی طرح ہاپکنز کی بہترین شاعری پر ناک بھوں نہ چڑھاتے۔ اس سلسلے میں کولرج اور ورڈز ورتھ کا احتجاج قابل لحاظ ہے۔ کولرج نے تو یہ کہہ کر بس کیا کہ:

> عظیم اذہان اپنے عہد کا ذوق پیدا کر سکتے اور کرتے ہیں، اور قوموں اور ادوار کے ذوق کو بگاڑنے والی وجوہ میں ایک یہ بھی ہے کہ جینیس کے حامل لوگ کچھ حد تک تو ذوق عام کے سامنے گھٹنے ٹیک دیتے ہیں اور کچھ حد تک اس سے متاثر ہو جاتے ہیں (اس طرح اپنا ذوق بگاڑ لیتے ہیں۔)

لیکن ورڈز ورتھ نے 1815 کے دیباچے میں صاف صاف کہہ دیا:

> ہر مصنف، جس حد تک وہ عظیم اور اوریجنل ہے، کے ذمہ یہ بھی فرض رہا ہے کہ وہ اس ذوق کو پیدا کرے، جس کے ذریعہ اس سے لطف اندوز ہونا ممکن ہے۔ ایسا ہی ہوا ہے اور ہوتا رہے گا۔ جینیس ذہن کا کائنات میں ایک نئے عنصر کے دخول کا نام ہے۔

اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہر نئے اور اہم شاعر کے پیدا ہونے کے ساتھ ہی ہم نیا ذوق بھی حاصل کریں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ یہ ہمیں کون بتائے گا کہ کون سا شاعر نیا اور اہم ہے؟ اگر

ذوق کی غلای صحیح ہے تو یہ دوہری غلای ہے۔ جب تک ہم ذوق پیدا نہ کریں نئے اور اہم شاعر سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ لیکن جب تک ہم میں ذوق نہیں ہے، ہم یہ جان ہی نہیں سکتے کہ فلاں شاعر نیا اور اہم ہے، اور ہمیں اس کے حسب حال ذوق اپنے اندر پیدا کرنا ہے۔

کولرج نے یہ کہہ کر بات تو تمام کر دی کہ بڑا شاعر، مذاق عام کو بناتا بھی اور خود اس سے بگڑتا بھی ہے۔ لیکن مسئلہ جوں کا توں رہا کہ وہ خوب صورتی جسے ذوق کی مدد سے دیکھا جا سکتا ہے، کیا ہے۔ دیکھیں اس سلسلے میں کولرج کیا کہتا ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ وہ ہئیت کو حسن سے الگ نہیں کرتا، بلکہ ایک طرح سے ہئیت ہی کو حسن مانتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ان تمام صفات کو شعر میں کس طرح منعکس دیکھا جائے، یہ بات نہیں کھلتی۔ پہلے تو ہم یہ جانیں کہ شاعری کیا ہے، پھر دیکھیں اس میں وہ چیزیں ہیں کہ نہیں جو کولرج نے بتائی ہیں۔ صرف ایک بات ایسی ہے جو شاعرانہ حسن کی مجرد تعریف میں کہی گئی ہے، یعنی خوش ہئیتی کا زندگی سے امتزاج۔ اس تعریف کی موضوعیت ظاہر ہے۔ دراصل، کولرج جن مسائل پر گفتگو کر رہا ہے وہ ابھی ہماری دست رس سے بہت دور ہیں۔ ہم تو ہنوز روز اول میں ہیں۔ یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں۔ میں نے تاریخیں بھی دے دی ہیں تاکہ اس کے فکری ارتقا کا اندازہ ہو سکے:

> حسن کیا ہے؟ تجریدی اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ کثیرالجہت کی وحدت ہے۔ مختلف النوع کا ادغام ہے ٹھوس شکل میں، یہ ہئیتی اعتبار سے متناسب کا زندگی Vital سے امتزاج ہے۔

(باقیات، مطبوعہ 1839 / 1836)

> ...ایک زندہ وجود کے لیے ضروری ہے کہ وہ منظم بھی ہو، اور تنظیم، اجزا کے اس باہمی توافق کا نام ہے جس میں ہر جز، کل کا حصہ بھی ہے اور کل کی تعمیر بھی کرتا ہے حتی کہ ہر جز بہ یک وقت مقصد بھی ہوتا ہے اور ذریعہ بھی... جب ہم کسی مقررہ مواد پر کوئی پہلے سے طے شدہ ہیئت مسلط کرتے ہیں تو مشینی ہیئت وجود میں آتی ہے... (اصل) ہیئت وہی ہے جو زندگی ہے۔

(لکچر، 1818)

> موسیقی کے انبساط کا احساس اور اس احساس کو خلق کرنے کی قوت، یہ تخئیل کا عطیہ ہوتے ہیں، ساتھ ہی ساتھ، کثرت کو تاثر کی وحدت میں ڈھالنے کی قوت بھی

(تخیل کا عطیہ ہوتی ہے۔)

(باقیات، مطبوعہ 1836/1839)

گویا اپنی فکری زندگی کے شباب سے لے کر اس کی تکمیل تک کولرج مختلف النوع کے وحدت میں ادغام، زندہ ہیئت اور تخیلی قوت کو شعر کی اساس بتاتا رہا۔ اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ شعر کی اعلیٰ عملیات کو سمجھنے اور اس کی گہرائیوں میں اترنے کے لیے کولرج، اور اس کے شاگرد رچرڈس سے بڑھ کر کوئی رہ نما نہیں۔ ان کو ساتھ لے چلیے تو خوف گم راہی نہیں، کیوں کہ ان کا قلم بھی وشت سخن میں عصا کی طرح سہارا دیتا ہے۔ لیکن ان کے ساتھ چلنے کے لیے جس تیاری کی ضرورت ہے وہ ان سے نہیں مل سکتی۔ قدم قدم پر سوال اٹھتا ہے: ہیئتی اعتبار سے مناسب کیا ہے اور کیا نہیں؟ زندگی یا زندہ وجود سے جب اس کا امتزاج ہوتا ہے تو کیا شکل ہوتی ہے؟ اس شکل کے بنیادی خواص کیا ہیں؟ جز کس طرح کل کا حصہ بھی ہو سکتا ہے اور اس کی تعمیر بھی کر سکتا ہے؟ ان سوالوں کا جواب دینے سے خود کولرج کو بھی گریز ہے کیوں کہ آخری اقتباس یوں ختم ہوتا ہے:

(یہ صلاحیتیں) مشق و مزاولت کے ذریعہ آہستہ آہستہ اگائی جا سکتی ہیں یا ترقی دی جا سکتی ہیں اور انھیں جلادی جا سکتی ہے، لیکن انھیں سیکھا کبھی نہیں جا سکتا۔

کولرج نے کانٹ سے بہت کچھ سیکھا تھا اور اس کے مابعد الطبیعیاتی تصورات کو شعر پر منطبق کرنے کی کوشش کی تھی۔ لہٰذا کانٹ سے بھی رجوع کر لیا جائے کہ وہ حسن کی تعریف و تعیین کس طرح کرتا ہے۔ میرے خیال میں کانٹ پہلا اور آخری مغربی فلسفی ہے جس نے حسن کی معروضی تعریف ڈھونڈنے کی بہت کوشش کی۔ لیکن اس معروضیت تک پہنچنے کے لیے اس نے جو شرائط بیان کیے ہیں وہ کولرج کے اتنے پیچیدہ نہ سہی، لیکن اس سے کم ناممکن العمل نہیں ہیں۔ وہ سب سے پہلے تو حسن کی ''بے مقصد مقصدیت'' پر زور دیتا ہے، یعنی حسن مقصود بالذات ہے۔ یہاں تک تو خیر غنیمت ہے۔ لیکن جب وہ یہ کہتا ہے کہ جمالیاتی تجربے کی خاصیت یہ ہوتی ہے کہ اس کا تجربہ کرنے والا ''بے غرض'' ہوتا ہے، یعنی اس کے احساس مسرت میں شئے مشہودہ کو حاصل کرنے، اس پر قبضہ کرنے، اس کو استعمال کرنے کا جذبہ نہیں ہوتا، تو بڑی مشکل آپڑتی ہے، کیوں کہ ہم روزانہ اس اصول کا ابطال کرتے اور دیکھتے رہتے ہیں۔ لیکن اس پر بھی بس نہ کر کے وہ یہ کہتا ہے چوں کہ ہر شخص جمالیاتی تجربے پر قادر

ہے (یعنی حسین چیز کو حسین سمجھتا ہے) اور اگرچہ یہ تجربہ اصلاً موضوعی ہے، لیکن چوں کہ اس کی حیثیت آفاقی ہے، اس لیے اس آفاقیت کی بنا پر ہی اس کی موضوعیت، معروضی تجربے کے برابر ہے۔ یعنی وہ انتہائی دیدہ دلیری سے آفاقی موضوعیت کی اصطلاح تراش کرکے اسے معروضیت کا ہم پلہ قرار دیتا ہے۔ لیکن حسن کا موضوعی تجربہ اگر اتنا ہی معروضی ہوتا تو پھر یہ روز روز کے جھگڑے کیوں ہوتے کہ فلاں شاعر اچھا ہے یا برا ہے؟ نئی شاعری پر اتنا لعن طعن کیوں ہوتا؟ کسی شاعر کو ایک عہد میں مطعون اور دوسرے میں محترم کیوں ٹھہرایا جاتا؟ کانٹ ذاتی پسند نا پسند کی بات بھی کرتا ہے، لیکن پھر بھی کہتا ہے کہ بنیادی طور پر کسی شے (مثلاً بنفشئی رنگ) کے حسن کا احساس کسی موضوعی تحریم Inhibition کا پابند نہیں۔ خود اس کے الفاظ میں سنیے:

> کوئی ایسا توازن، ایسی ہم آہنگی ضرور ہوگی جس میں داخلی تناسب (یعنی موضوعی تجربہ) علم بالادراک Cognition کے مقصد کے لیے ذہنی قوتوں کو جگانے کے واسطے موزوں ترین ہو... (اگر ایسا ہے) تو ایسا توازن اور ہم آہنگی یقیناً سب کے حصے کی شے ہوگی... اس طرح ثابت ہوتا ہے کہ عقل عمومی Common Sense کے وجود کو تسلیم کرنے کے لیے مضبوط دلائل موجود ہیں۔

اس سے پہلے وہ یہ بھی کہہ چکا ہے:

> اگر کوئی شخص کسی چیز کو خوب صورت گردانتا ہے... تو وہ صرف اپنی طرف سے اور اپنے لیے یہ فیصلہ نہیں کرتا، بلکہ سب کے لیے کرتا ہے، اور تب حسن کی بات یوں کرتا ہے جیسے کہ وہ اس شے کا وصف ذاتی ہو۔ اس لیے وہ کہتا ہے: یہ شے خوب صورت ہے۔

حسن اشیاء کا وصف ذاتی ہے، یہ تو سمجھ میں آتا ہے، لیکن اس آفاقی موضوعی اعتباریت Validity کو کس خانے میں رکھا جائے جس کی رو سے ایک شخص سب کے لیے فیصلہ کر دیتا ہے؟ اس مشکل کو حل کرنے کے لیے کانٹ علم بالادراک کا سہارا لے کر کہتا ہے کہ جس چیز کا ادراک نہ ہو سکے وہ معروضی نہیں ہو سکتی۔ یہ بھی سمجھ میں آتا ہے، لیکن ادراک ہمیشہ یک ساں کب اور کیوں رہتا ہے؟ اس کا کوئی جواب نہیں۔

کانٹ کو اپنی تعبیروں پر اس قدر اعتماد ہے کہ وہ انھیں نفسیات کی بھی رو سے ثابت کرنے کی کوشش نہیں کرتا، لیکن درحقیقت اس کے نظریات افلاطون کی خیالی عینیت Ideal Idealism

سے کس درجہ متاثر ہیں، اس کے اظہار کی ضرورت نہیں۔ بہ قول کنتھ برک، بس اس بات کی ضرورت ہے کہ ''ہم افلاطون کے آفاقی مسلمات کو آسمان سے اتار کر انسانی ذہن میں بٹھادیں، اور اس طرح انھیں مابعد الطبیعیاتی نہ بنا کر نفسیاتی بنادیں۔ اب عینی ہیئتوں کی جگہ ''اثر انداز ہونے کی شرائط' نے لے لی ہے۔ اب آسمان میں کسی عینی الوہی تضاد کی ضرورت نہیں ہے تا کہ جس کے انعکاس کے طور پر میں تضاد کا احساس کر سکوں، اب صرف میری ذہن میں تضاد کا شعور ہونا ضروری ہے''۔ بہت سے پڑھے لکھے لوگ (جن میں محمد حسن عسکری بھی شامل ہیں) کہتے ہیں کہ مغرب میں منطقی اثباتیت کو شکست ہو رہی ہے، اور جو لوگ کہتے تھے کہ منطقی اثباتیت امر ہے، فلسفہ مر چکا ہے، اب ہیگل کی مابعد الطبیعیات کی طرف دنیا کا رجحان دیکھ کر حیران ہو رہے ہیں۔ ممکن ہے یہ بات صحیح ہو، خود کنتھ برک کا مندرجہ بالا بیان، جو افلاطون کے دفاع میں ہے، اس بات کا ثبوت ہے۔ لیکن مابعد الطبیعیات اعلیٰ سطح پر چاہے کتنی ہی کارآمد، معنی خیز اور اسرار کی نقاب کشا ہو، لیکن روز مرہ زندگی کے مسائل حل کرنے میں کسی کام کی نہیں (یہ میں مابعد الطبیعیات کی تحقیر میں نہیں کہہ رہا ہوں، کیوں کہ میں خود بھی اصل الاصول قسم کے حقائق کی مابعد الطبیعیاتی تعبیر کا قائل ہوں، مسئلہ صرف مختلف طرز علم اور اس کی افادیت کا ہے۔) اس سوال کے جواب کے لیے کہ: کیا میں اس وقت شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون پڑھ رہا ہوں؟ اگر آپ مابعد الطبیعیات سے رجوع کریں تو ایک وقت وہ آئے گا جب آپ کو معلوم ہوگا کہ مضمون کیا اور شمس الرحمٰن فاروقی کہاں، خود آپ کا وجود بھی مشتبہ ہے۔ ایسے سوالوں کے جواب تو منطقی اثباتیت یعنی Logical Positivism سے ہی مل سکتے ہیں۔ اس لیے کانٹ کے مفروضات پر اس صدی کے سب سے بڑے منطقی اثبات پرست برٹر نڈرسل کی رائے سنیے:

> ہیوم پر کانٹ کی تنقید کے پہلے بارہ سال قانون اسباب وعلل پر غور کرنے میں صرف ہوئے۔ پایان کار اس نے ایک قابل لحاظ حل ڈھونڈ نکالا: اس نے کہا یہ ٹھیک ہے کہ واقعی دنیا (Real World) میں اسباب پائے جاتے ہیں۔ لیکن ہم واقعی دنیا کے بارے میں کچھ بھی نہیں جان سکتے۔ ظواہر کی دنیا کہ بس اسی کا تجربہ ہم کر سکتے ہیں، طرح طرح کے خواص کی حامل ہے، جو دراصل ہمارے ہی عطا کردہ (یعنی تصور کردہ) ہیں، ٹھیک اسی طرح، جس طرح وہ شخص جو ایک ہری عینک لگائے

ہوئے ہے اور جسے وہ اتار نہیں سکتا، سمجھتا ہے کہ ہر چیز ہری ہے۔ جن مدرکات Phenomenon کا تجربہ ہم کو ہوتا ہے، ان کے اسباب ہوتے ہیں، وہ اسباب کچھ اور مدرکات ہیں۔ ہمیں اس بات سے کوئی غرض نہ ہونی چاہیے کہ مدرکات کے پیچھے جو حقیقت ہے اس میں اسباب وعلل ہوتے ہیں کہ نہیں، کیوں کہ ہم اس کا تجربہ نہیں کر سکتے۔ کانٹ روزانہ ایک مقررہ وقت پر ٹہلنے جایا کرتا تھا۔ اس کے پیچھے پیچھے اس کا نوکر چھتری لیے چلتا تھا۔ وہ بارہ سال جو بڑے میاں نے "عقل خالص کی تنقید" لکھنے میں لگائے، انھیں اس بات کا یقین دلانے میں کام یاب ہو گئے کہ اگر پانی برسا تو بارش کے واقعی قطروں کے بارے میں ہیوم کچھ بھی کہے لیکن اس کی چھتری اسے یہ محسوس کرنے سے بچالے گی کہ وہ بھیگ رہا ہے... اس طرح کانٹ دل شکستہ نہیں بلکہ مطمئن مرا۔ اس کی توقیر ہمیشہ ہوتی رہی، یہاں تک کہ نازی حکومت نے اس کے نظریات کو اپنے سرکاری فلسفے کا عہدہ دے دیا ہے۔

رسل کی طنزیات سے قطع نظر، یہ بات واضح ہے کہ چھتری کے نیچے کھڑا کانٹ جو یہ محسوس کر رہا ہے کہ وہ بھیگ نہیں رہا ہے، اس فرضی شخص سے مختلف نہیں ہے جو اگر کسی چیز کو حسین کہتا ہے تو گویا سب کے لیے یہ فیصلہ کرتا ہے، کیوں علم بالادراک میں سب کا حصہ ہے۔ وہ علم بالادراک جو کانٹ کو بتاتا ہے کہ وہ بھیگ نہیں رہا ہے۔

میں نے کانٹ کی جمالیات کو ذرا تفصیلی جگہ اس لیے دے دی ہے کہ اس کی بھی تہہ میں ذوق اور وجدان کا وہی پرانا ڈھانچہ دانت نکالے ہنس رہا ہے مشرق ومغرب کی تنقید جس کے سحر میں گرفتار رہی ہے۔ میرا مقصد صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ ذوق، چاہے وہ بڑے سے بڑے نقاد کا کیوں نہ ہو، پہچان اور نشانی کا بدل نہیں ہو سکتا۔ اور موضوعی تجربہ معروضی زبان میں نہیں بیان ہو سکتا۔ چناں چہ کانٹ کے جدید ترین شاگردوں، مثلاً مرے کریگر اور ای۔ڈی[1]۔ ہرش نے تھک ہار کر کہہ دیا ہے کہ "کسی ادبی تحریر کی تشریح (بیان) ان موضوعی رویوں سے بالضرورت اضافی تعلق رکھتی ہے جن پر اس کے معنی مشتمل ہیں" یہ جملہ ہرش کا ہے۔ کریگر کا اقبال اور بھی واضح ہے:

ادبی شے کے وجودی مرتبے، اس کے وجود، عدم وجود، معنی اور قدر کے بارے میں جو بھی فیصلہ ہم نے اس کے اور اپنے ٹکراؤ کے پہلے کیا ہو، لیکن ہم جانتے ہیں کہ

---

1. کانٹ کے مباحث میں میں نے ان دونوں کے مضامین سے بھی تفصیلی استفادہ کیا ہے۔

> ہم اس کے بارے میں گفتگو صرف اس گرد کی حدوں میں کر سکتے ہیں جو اس ٹکراؤ سے پیدا ہوئی ہے۔ ہم اٹھ کھڑے تو ہوتے ہیں، لیکن ہم ہو بہو وہی نہیں ہوتے جو پہلے تھے، اور قطعیت کے ساتھ یہ بتانے کی کوشش کرتے ہیں کہ ہم کس قوت سے ٹکرائے تھے... کوئی نہ کوئی طریقہ، دوسروں کے بیانات اور تصورات کا تقابل کرکے تو ضرور ہوگا جس کے ذریعہ ہم اس قوت تک پہنچ سکیں... یہ ایک غیر قطعی اور ناقیصل راستہ ہے، اگرچہ شاید یہی ایک راستہ ہمارے پاس ہے۔

کریگر کا یہ نظریہ اس حد تک تو بالکل درست ہے کہ شعر کی معنویت ہر شخص کے لیے الگ الگ ہوتی ہے۔ ہر شخص اپنا شعر خود بناتا ہے۔ اسی وجہ سے اچھے شعر میں تشریح وتفہیم کی راہیں نکلتی رہتی ہیں۔ لیکن خدا کے لیے کوئی تو ایسا اصول ہوگا جس کی روشنی میں ہم غالب اور عزیز لکھنوی میں فرق کر سکیں؟ آخر وہ کون سا حسن ہے جو غالب کی تمام شعوری نقل کے باوجود عزیز لکھنوی میں نہیں ہے؟ اگر کوئی صاحب یہ کہیں کہ ہم عزیز لکھنوی کا شعر پڑھ کر خود کو اسی قوت سے دو چار ہوتے ہوئے محسوس کرتے ہیں جس کی طرف کریگر نے اشارہ کیا ہے اور غالب کا شعر ہمیں سرد چھوڑ دیتا ہے تو ہم ان کو کیا جواب دیں گے؟ مسعود حسن رضوی ادیب

لٹھے کو کھڑا کیا کھڑا ہے ہاتھی کو بڑا کیا بڑا ہے

کی مثال دے کر کہتے ہیں:

> موزونیت سے کلام میں اثر پیدا ہونا تو مسلم ہے۔ لیکن ہوسکتا ہے کہ کسی کلام میں کوئی ایسی بات ہو جو موزونیت کے اثر کو زائل کر دے۔ مثلاً (محولہ بالاشعر) یہ کلام بھی موزوں ہے، مگر اس میں اثر نام کو نہیں۔

مگر کیوں؟ اس کلام میں کون سی ایسی بات ہے جو موزونیت کے اثر کو زائل کر دیتی ہے؟ اگر کوئی شخص اس شعر سے حد درجہ متاثر ہو اور کہے کہ یہ حمد کا نہایت عمدہ شعر ہے تو اس کو کس طرح سمجھایا جائے کہ آپ غلط کہتے ہیں۔ تو کیا ہم گھوم پھر کر کانٹ کے تیسرے شاگرد ایلیزیو واٹنو اس تک آجائیں، جو کہتا ہے کہ جمالیاتی تجربہ ایک خود کفیل تجربہ ہے اور اس خصوصیت کو وہ اس کی ''لازمیت'' Intransitiveness سے تعبیر کرتا ہے؟ یہ لازمیت، یعنی حسن کا آزاد وجود کیا ہے؟

> کچھ اشیاء کا کردار اصلی ہوتا ہے، اور ان میں موجود ہوتا ہے، لیکن صرف انھیں لوگوں کے لیے جن میں مناسب مشق و صلاحیت ہے کہ صرف اسی کے ذریعہ سے اس کو دیکھا جا سکتا ہے۔

چلیے صاحب ہم سب اندھے ہیں۔

اس نظریے کو رد کرتے ہوئے کہ ہر وہ چیز جو مسرت بخشتی ہے، خوب صورت ہے، رچرڈس وغیرہ نے لکھا تھا کہ اس کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ یہ ایک بہت ہی محدود تنقیدی زبان کا متحمل ہو سکتا ہے۔ کانٹ کا انکار کرتے ہوئے رچرڈس نے یہ لکھا کہ اس کا نظریہ ذوق کا تعین کرنے کے لیے ایک بے غرض (یعنی جذبے سے عاری) اور غیر دانش ورانہ قسم کے ذوق کا استحکام کرتا ہے، جسے اس لطف سے کوئی علاقہ نہیں جو حواس خمسہ یا جذبات سے متعلق ہے۔ لیکن خود رچرڈس کا نظریۂ استحالہ Synesthesis عقلی ذوق پر زیادہ مبنی ہے، معروضی فکر پر کم۔ مثلاً وہ اس قوت یا شے کو حسن گردانتا ہے جو استحالاتی متوازنیت Synesthetic Equilibrium کو راہ دے۔ اگر چہ یہ اصطلاح خود بھی بہت غیر قطعی ہے، لیکن سوال جوں کا توں رہتا ہے کہ اگر ہاتھی کو بڑا کیا بڑا ہے پڑھ کر مجھے اس قسم کی متوازنیت نصیب ہو جائے جس میں تمام جذبات و محسوسات اور لطف اندوزی کی تمام قوتیں اپنے اپنے مناسب اجزاء اور صحیح مقدار میں مل کر استحالہ پیدا کر لیں تو کیا ہم اس شعر کو خوب صورت مان لیں گے؟

اور اگر رچرڈس کی اصطلاح سازی کو کالنگ وڈ کے سیاق و سباق میں رکھ کر پڑھا جائے تو شعر کا آزاد وجود اور مستحکم ہو جاتا ہے، لیکن بات آگے بڑھتی نہیں۔ یا یوں کہیں کہ ان لوگوں کی بات اتنی آگے بڑھی ہوئی ہے کہ شروع کی منزلیں سب گرد تفکر سے دھندلی یا معدوم ہو چکی ہیں۔ ہمارے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ دیب نے ایک بار ہمارے ایک ساتھی کو یونا الس فرمر کی کتاب (سترہویں صدی کا ڈراما) پڑھتے ہوئے دیکھ کر سخت سرزنش کی تھی اور کہا تھا کہ میاں ابھی الف بے پڑھنا سیکھو، تب بعد میں مربوط عبارت پڑھنا۔ میری مشکل یہ ہے کہ میں تنقید کی الف بے لکھنا چاہتا ہوں، اور میرے راہ بر مربوط تو کیا مغلق زبان سے کم میں بات نہیں کرتے۔ شعری تنقید میں دراصل سب سے بڑی دشواری یہ رہی ہے کہ بہت سے مسائل جو پہلے سے طے شدہ ہیں، وہ اس قدر طے شدہ ہو چکے ہیں کہ کوئی ان کے بارے

میں لکھنا پسند نہیں کرتا۔ کبھی یہ سوچ کر چپ ہیں کہ ان باتوں کو کہنا کیا ضرور ہے۔

نئی شاعری کے حامیوں سے بار بار کہا جاتا ہے کہ آپ بتاتے کیوں نہیں اس شاعری سے آپ کیا سمجھتے ہیں۔ ہمارا جواب یہ ہونا چاہیے کہ ہم یہ بتا سکتے ہیں کہ ہم شاعری سے کیا مراد لیتے ہیں، آپ اس کی روشنی میں نئی شاعری کے نقوش ٹٹول لیجیے۔ لیکن رفت گیا اور بود تھا کا سبق، کیا مشرق، کیا مغرب، سب بھول چکے ہیں۔ اسی لیے جمع و خرچ زباں ہائے لال کی فردیں ہر طرف کھلی ہوئی ہیں۔

ایمان کی بات یہ ہے کہ شعر کے داخل و باطن کو پہچاننے کے لیے مشرق و مغرب میں دو بنیادی اور اصلی باتیں کہہ دی گئی ہیں۔ مشرق میں تو ابن خلدون، جس نے یہ کہا کہ اشعار الفاظ کا مجموعہ ہوتے ہیں اور خیالات، الفاظ کے پابند ہوتے ہیں[1]، دوسرے جدید نقاد جنھوں نے کولرج اور رچرڈس کے زیر اثر یہ کہا کہ شعر، ادراک کا ایک مخصوص اور مختلف طریقہ ہے اور الگ ہی طرح کا علم عطا کرتا ہے۔ حالاں کہ یہ بات بھی جدید نقادوں کی اپنی نہیں ہے، کولرج کے علاوہ شیلی نے بھی شعر کے ذریعہ حاصل ہونے والے علم کو اور طرح کے علم سے مختلف ٹھہرایا ہے۔ کولرج کا نظریہ تو مشہور عام ہے، جہاں وہ سائنس کا مقصد اطلاع بہم پہنچانا اور شعر کا مقصد مسرت بہم پہنچانا بتاتا ہے۔ لیکن شیلی پر جس کا مضمون A Defence Of Poetry شعر کے بارے میں کہیں کہیں الہامی حد تک باریک بینی سے مملو ہے، زیادہ لوگوں کی نظر نہیں گئی ہے۔ وہ کہتا ہے:

> شاعرانہ صلاحیت کے دو فاعل ہیں۔ ایک کے ذریعہ یہ علم، قوت اور لطف کے نئے نئے مواد پیدا کرتی ہے، اور دوسری کے ذریعہ یہ ذہن میں خواہش پیدا کرتی ہیں کہ اس نئے مواد کو ایک مخصوص آہنگ اور ترتیب سے خلق کیا جائے اور منظم کیا جائے، جسے حسن The Beautiful، خوبی The Good کہا جا سکتا ہے۔

---

1. خیال الفاظ میں بند ہوتا ہے، آپ جتنے لفظ جانتے ہیں، اتنے ہی خیالات آپ کے پاس ہیں۔ یہ نظریہ مغرب میں وٹ گنش ٹائن نے پیش کیا ہے، اور چند دوسروں نے بھی، مثلاً کارل کراس: "گفتگو فکر کی ماں ہے، اس کی خادمہ ہے"۔ اور لشتن برگ: "میں نے زبان کے کنویں سے ایسے بہت سے خیالات نکالے ہیں جو میرے پاس نہیں تھے اور جنھیں میں الفاظ میں ادا نہیں کر سکتا تھا۔" رچرڈس نے بھی اس حقیقت کی طرف ہلکا سا اشارہ کیا ہے۔

لہٰذا اگر ہم یہ طے کر لیں کہ شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ کس مخصوص عمل یا ترتیب کے زیر اثر ہوتے ہیں جس کی وجہ سے وہ خوب صورت ہو جاتے ہیں اور وہ کون سا علم ہے جو شعر سے حاصل ہوتا ہے، اور وہ علم کس طرح حاصل ہوتا ہے تو ہم شعر کی ایسی عمومی پہچان مرتب کر سکیں گے جو بہت باریک نہ سہی، لیکن تفہیم و افہام کے لیے کافی ہوگی۔

اس پہچان کو وضع کرنے کے لیے چار میں سے ایک طریقہ اختیار کیا جا سکتا ہے۔ (1) یا تو ہم کوئی چند نشانیاں گھڑ لیں یا فرض کر لیں اور پھر یہ ثابت کریں کہ جس منظومے میں یہ پائی جائیں وہ شاعری ہوگا۔ ثبوت ہم اس طرح دیں کہ جن اشعار کو عام طور پر اچھا سمجھا جاتا ہے، ہم ان میں یہ خوبیاں یا خواص موجود دکھائیں، اور اگر ان میں یہ خواص نہ ہوں تو انھیں شاعری سے عاری قرار دیں، (2) جن اشعار کو عام طور پر اچھا سمجھا جاتا ہے ان کو پڑھ کر ہم ان میں چند مشترک خواص تلاش کریں اور دکھائیں کہ یہ خواص تمام شاعری میں پائے جائیں گے، (3) ہم چند شعروں کو اپنی مرضی سے اچھا قرار دیں، پھر ان کے مشترک خواص کی نشان دہی کریں، پھر کہیں کہ تجربہ کر کے دیکھ لیجیے، یہ خواص سب اچھے شعروں میں ہوں گے، اور جن میں نہ ہوں گے وہ شعر آپ کی نظروں میں بھی برے ہوں گے، (4) ہم آپ سے کہیں کہ اپنے پسند کے اچھے شعر سنائیے، پھر آپ کے پسندیدہ شعروں میں سے جن کو ہم شاعری کا حامل سمجھیں ان کی تفصیل بیان کریں اور کہیں کہ باقی شعر خراب ہیں۔

ظاہر ہے کہ چوتھا طریقہ نہ ممکن العمل ہے نہ مستحسن۔ تیسرا طریقہ سب سے بہتر ہے کیوں کہ سب سے زیادہ منطقی ہے۔ پہلا طریقہ استعمال کرنے میں کوئی ہرج نہیں، دوسرا یقیناً تیسرے کے ساتھ ساتھ آزادی سے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اب ایک شرط بھی ہے۔ وہ یہ کہ ہم جو بھی نشانیاں بتائیں وہ ایسی ہوں کہ ایسے اشعار کی زیادہ سے زیادہ تعداد میں تلاش کی جا سکیں جنھیں عام طور پر اچھا سمجھا جاتا رہا ہے یا جن کے بارے میں ہم یہ توقع کر سکتے ہیں کہ انھیں اچھا کہا جائے گا۔ یعنی یہ بات مناسب نہیں ہے کہ ہم اپنی بیان کردہ نشانیاں سو پچاس ہزار دو ہزار اشعار پر منطبق کر کے دکھا دیں اور بقیہ شعروں کو، جو ان کے دائرے میں نہ آسکیں، خراب کہہ کر برادری سے باہر کر دیں۔ ہماری کوشش اس صورت میں کام یاب سمجھی جا سکتی ہے جب ہم متفق علیہ اچھے شعروں کی زیادہ سے زیادہ تعداد کو اپنے دائرے میں لے سکیں تا کہ تھوڑے بہت جو بچ رہیں، انھیں استثنائی درجہ دیا جا سکے۔ دوسرے الفاظ میں، ہمارا طریق

کارلال بھکلوں کا نہ ہو جنھوں نے سائل سے کہا کہ آسمان میں اتنے ہی تارے ہیں جتنے تمھارے سر میں بال ہیں، اور جب ان سے ثبوت مانگا گیا تو انھوں نے کہا کہ گن کر دیکھ لو۔

چوں کہ شرط متفق علیہ اچھے اشعار کی ہے، اس لیے ہمیں اپنے مطالعے کو زیادہ تر انھیں شعرا کے کلام کا پابند رکھنا ہوگا، جیسے غالب، درد، میر، سودا، انیس، اقبال، فیض، راشد، میراجی جن کے بارے میں عمومی اتفاق ہے کہ یہ اچھے شاعر تھے، اس لیے ان کے کلام میں شاعری زیادہ ہوگی، اور ان شعرا کے بھی انھیں اشعار سے ہمارا واسطہ زیادہ ہوگا جن کی عمدگی کے بارے میں اختلاف رائے یا تو نہیں ہے یا بہت کم ہے۔ ایک شرط میں پہلے ہی لگا چکا ہوں، کہ تلاش ان نشانیوں کی نہ ہوگی جو نثر اور شعر میں مشترک ہیں، بلکہ ان کی جو شعر سے مختص ہیں، اور اگر نثر میں پائی جائیں تو نثر کو خراب کر دیں یا اجنبی اور غیر متناسب معلوم ہوں، یا اگر نثر میں موجود ہی ہوں تو خال خال ہوں۔

اب ایک شرط آپ پر بھی ہے، آپ میری تلاش کردہ نشانیوں کو جھوٹی یا غیر معروضی یا ناقابل عمل قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن میں جواب میں آپ سے کہنے کا مجاز ہوں گا کہ اچھا آپ ہی اپنی نشانیاں بیان کیجیے جو معروضی ہوں اور متذکرہ بالا دو شرطوں پر پوری اترتی ہوں۔ ہاں، اس کے جواب میں آپ یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ ایسی پہچان ممکن نہیں ہے، ہم اپنی عاجزی کا اقرار کرتے ہیں، تم سرکش ہو اس لیے نہیں کرتے۔ اس خطرے کو قبول کرتے ہوئے میں آپ کی خدمت میں والیری کا یہ قول پیش کرتا ہوں: ''ہر وہ بات جس کا کہا جانا اشد ضروری ہو، شاعری میں نہیں کہی جا سکتی[1]''۔ والیری نے تو یہ بات شعر کے بے مقصدیت کے سیاق و سباق میں کہی تھی۔ لیکن اس سے ایک اور نکتہ بھی برآمد ہوتا ہے کہ شعر ان تمام تفصیلات کو چھانٹ دیتا ہے جن کے بغیر نثر کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔

تفصیل کا اخراج شعر کا بنیادی عمل ہے، میں اسے اجمال کا نام دیتا ہوں۔ اجمال سے میری مراد وہ اختصار یا ایجاز نہیں ہے جس کے بارے میں شیکسپیئر نے اور دوسروں نے کہا ہے کہ حسن کلام کی جان ہے۔ ایسا ایجاز تو نثر میں بھی ہو سکتا ہے بلکہ ہونا چاہیے۔ اجمال سے میں وہ بلاغت بھی نہیں مراد لیتا کہ آدھی بات کہی جائے اور پوری سمجھ میں آ جائے۔ نہ اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ اچھے شعر میں حشو قبیح قسم کے الفاظ نہیں ہوتے۔ دراصل حشو قبیح اور

---

1. That which must be said cannot be said in poetry یہ قول آڈن نے نقل کیا ہے۔

حشو ملیح کی پوری بحث ہی مہمل ہے۔ علمائے بلاغت نے اس میں بڑی موشگافیاں کی ہیں لیکن یہ نکتہ نظر انداز کر گئے ہیں کہ اگر کوئی لفظ یا فقرہ شعر میں ایک سے زیادہ بار لایا گیا ہے، یا ہم معنی الفاظ یا فقرے شعر میں ایک سے زیادہ بار لائے گئے ہیں۔ لیکن معنی میں اضافہ کر رہے ہیں یا اضافہ نہ بھی کر رہے ہوں، لیکن کسی اور قسم کی معنویت کے حامل ہوں تو حشو کہاں رہ گئے؟ حشو کی شرط تو یہ ہے کہ بات پوری ہو جائے لیکن کچھ الفاظ بچ رہیں جن کا کوئی مصرف نہ ہو۔ لہٰذا حشو ملیح کی اصطلاح اجتماع ضدین کا نمونہ ہے اور حشو متوسط (یعنی ایسا حشو جو نہ معنی میں اضافہ کرے نہ برا معلوم ہو) تو بالکل ہی مہمل تصور ہے۔ میر کے اس شعر میں استاندہ کی رو سے حشو ملیح ہے:

اے آہو ان کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد   کھاؤ کسی کا تیر کسی کے شکار ہو

کیوں کہ کھاؤ کسی کا تیر اور کسی کے شکار ہو، ہم معنی ہیں لیکن چوں کہ اس تکرار سے کلام میں لطف پیدا ہو رہا ہے لہٰذا خوب ہے۔ حالاں کہ ہم معنی ہونے کے باوجود دونوں فقروں کے انسلاکات مختلف ہیں۔ تیر کھانا زخمی ہونے کے طبیعی اور جسمانی عمل کی طرف اشارہ کرتا ہے اور شکار ہونا گرفتار ہونے یا بے بس ہو جانے یا محکوم ہونے کا تاثر بھی رکھتا ہے۔ ''حالات کا شکار ہونا'' کے ہم معنی ''حالات کا تیر کھانا'' نہیں ہے۔ ''بے وقوف لوگ عقل مندوں کا شکار ہوتے ہیں'' کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ''بے وقوف لوگ عقل مندوں کا تیر کھاتے ہیں''۔ اس طرح دو بہ ظاہر ہم معنی فقرے الگ الگ عمل کر رہے ہیں، ان کو حشو کہا ہی نہیں جاسکتا، نہ قبیح نہ ملیح نہ متوسط۔ کلام میں یا تو حشو ہوگا یا نہ ہوگا۔

میں نے حشو پر اتنی توجہ اس لیے صرف کی ہے کہ یہ بات بالکل واضح ہو جائے کہ اجمال سے میرا مطلب شعر کی وہ خوبی نہیں ہے جو ایجاز یا اخراج حشو سے پیدا ہوتی ہے اور نہ وہ خوبی ہے جسے تقلیل الفاظ کہا جا سکتا ہے، یعنی جس تاثر یا صورت حال کو ظاہر کرنے کے لیے کثرت الفاظ یا تکرار الفاظ کی ضرورت ہو، اس کو بھی کم الفاظ میں ظاہر کیا جائے۔ کیوں کہ جس طرح ''حشو ملیح'' تحریر کی خوبی ہے اسی طرح کثرت الفاظ یا تکرار الفاظ یا تقلیل الفاظ بھی تحریر کی خوبیاں ہیں اور مختلف تحریروں میں ان کا ظہور ہوتا رہتا ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہر شاعری میں ایجاز، یا کثرت الفاظ یا تقلیل الفاظ ہوتی ہے۔ ہزاروں اچھے شعر ہیں جن

میں یہ خوبیاں بالکل نہیں ہیں۔ ''اجمال'' کہہ کر میں شعر کے اس مشینی عمل کو ظاہر کرنا چاہتا ہوں جس کی پیدا کردہ خودکار مجبوری کے تحت وہ الفاظ شعر سے چھوٹ جاتے ہیں جن کے بغیر نثر مکمل نہیں ہو سکتی۔ میر کا وہی شعر پھر دیکھیے:

اے آہوان کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد　　کھاؤ کسی کا تیر کسی کے شکار ہو

یہ شعر مثال کے طور پر اس لیے بھی مناسب ہے کہ اس کی ترتیب الفاظ تقریباً نثر کی سی ہے۔ اب میں اس کی باقاعدہ نثر کرتا ہوں، لیکن اس شرط کے ساتھ کہ کوئی لفظ کم یا زیادہ نہ کروں گا۔

اے آہوان کعبہ حرم کے گرد نہ اینڈو۔ کسی کا تیر کھاؤ کسی کے شکار ہو۔

یہ عبارت جو شعر میں بالکل مکمل تھی، نثر میں آتے ہی نامکمل ہو گئی ہے۔ اگر اس طرح کا اکا دکا جملہ کسی کی نثر میں آپ کو مل جائے تو آپ شاید در گذر کر جائیں، لیکن اگر ساری عبارت ایسی ہی ہوگی تو آپ مصنف کو زمرۂ مصنفین سے خارج کر دینے میں ذرا بھی تامل نہ کریں گے۔ اس نثر کو یوں لکھا جائے تو بات پوری ہوتی ہے۔

اے آہوان کعبہ حرم کے گرد نہ اینڈو۔ (بلکہ) کسی کا تیر کھاؤ (یا) کسی کے شکار ہو۔

اب دونوں جملے مربوط معلوم ہوتے ہیں، لیکن پھر بھی دوسرا جملہ کچھ اور الفاظ کا متقاضی ہے۔ مندرجہ بالا جملہ اگر آپ کو کہیں نظر پڑے تو آپ یہ توقع کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ اب آہوان کعبہ سے کچھ یہ بھی کہا جائے گا کہ جب تم تیر کھا چکو گے یا شکار ہو لو گے تب تم پر کوئی حقیقت آشکار ہوگی۔ مثلاً عبارت پوری کرنے کے لیے ہم کچھ اس طرح کے فقروں کے متوقع ہوں گے۔

(1) بلکہ کسی کا تیر کھاؤ یا کسی کے شکار ہو تب تم کو معلوم ہوگا کہ عشق کیا چیز ہے۔
(2) بلکہ کسی کا تیر کھاؤ یا کسی کے شکار ہو تب تم واقعی کسی قابل بن سکو گے۔
(3) بلکہ کسی کا تیر کھاؤ یا کسی کے شکار ہو تب تمھیں خبر لگے گی کہ زندگی کیا ہے۔

وغیرہ۔ آپ نے غور کیا کہ ہم جب اس شعر کا مطلب نثر میں بیان کرنے بیٹھیں گے تو ہمیں کوئی ایسی بات کہنی ہوگی جس سے تیر کھانے کے بعد پیدا ہونے والی صورت حال پر روشنی

پڑھ سکے۔ اچھا فرض کیجیے اس کی ضرورت نہیں ہے کہ ہم نثری جملہ مکمل کرنے کے لیے مابعد کی صورت حال بھی واضح کریں۔ لیکن نثر میں یہ جملہ نظر پڑتے ہی سیاق و سباق میں ہم یہ ڈھونڈنا شروع کر دیں گے کہ یہ بات کس نے کہی۔ مثلاً نثر کی عبارت یوں ہوگی۔

فلاں نے فلاں سے کہا کہ اے آہوان کعبہ حرم کے گرد نہ اینڈو، بلکہ کسی کا تیر کھاؤ یا کسی کے شکار ہو۔

اس کے باوجود یہ بات بدیہی ہے کہ شعر کو ان چیزوں کی ضرورت نہیں، اور نہ ہمیں کوئی تکلیف ہی ہوتی ہے کہ یہ باتیں کیوں نہیں کہی گئیں۔ اگر ہم یہ کہیں کہ شعر میں ہم متکلم اور مخاطب کا وجود فرض کر لیتے ہیں، یہ اس کا ایک Convention ہے، تو میری بات اور بھی مسلم ہو جاتی ہے کہ نثر میں اس قسم کا Convention نہیں ہوتا، اس لیے ہم نثر میں ان تمام الفاظ کے متوقع رہتے ہیں جن کی کمی ہمیں شعر میں نہیں کھٹکتی۔ میر کا ایک اور شعر دیکھیے، جس کے بارے میں حالی کی روایت کے مطابق صدرالدین خاں آزردہ نے کہا تھا کہ قل ہو اللہ کا جواب لکھ رہا ہوں۔

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

اس بات سے قطع نظر کہ ہم جب اس شعر کو منثور شکل میں دیکھیں گے تو متکلم کا سوال بھی اٹھائیں گے، شاید یہ بھی پوچھ دیں کہ پچھلی بار جنوں میں کیا صورت حال رہی تھی، اور اس بات سے بھی قطع نظر کہ پہلے مصرعے کی نشست الفاظ نے شعر میں خاصا ابہام پیدا کر دیا ہے، اس کے بے کم و کاست نثر یوں ہوگی:

شاید اب کے جنوں میں دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں کچھ فاصلہ نہ رہے۔

مجبوراً ہمیں اس میں اضافہ کر کے یوں لکھنا ہوگا:

شاید اب کے (فصل) جنوں میں دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں کچھ فاصلہ (بھی) نہ رہے۔ یا کچھ فاصلہ (بھی) نہ رہے۔

شعر تو پورا ہو جاتا ہے لیکن نثر ان دو الفاظ کے بغیر ادھوری رہتی ہے۔ ایک شعر اقبال کا دیکھیے:

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقاب نیل　　ایک ٹکڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آب نیل

اس شعر کی سالمیت میں کیا کلام ہو سکتا ہے، لیکن نثر یوں ہوگی۔

خورشید کی کشتی ٹوٹ کر غرقاب نیل ہوئی (لیکن، پھر بھی، صرف) ایک ٹکڑا (اب تک) روئے آب نیل پر تیرتا پھرتا ہے۔

اگر یہ کہا جائے کہ متفرق اشعار یا غزل کے اشعار میں تو یہ کیفیت لازمی ہے، کیوں کہ ہر شعر الگ الگ ہوتا ہے، اور بہت سی باتیں فرض کرنی پڑتی ہیں، تو میں یہ کہوں گا کہ یہ خصوصیت مربوط اشعار یا نظم کے مصرعوں میں اور زیادہ پائی جاتی ہے۔ مثنوی سحر البیان کے یہ مشہور ترین اشعار ملاحظہ ہوں۔ چاندنی کا بیان ہے، جس کے بارے میں تب سے اب تک کوئی اختلاف رائے نہیں ہوا ہے کہ چاندنی کی اس سے بہتر منظر کشی میں شعر میں مشکل سے ہوئی ہوگی۔ یہاں تو یہ عالم ہے زبان کے ساتھ جبر کیے بغیر ان شعروں کی نثر نہیں ہو سکتی۔

وہ سنسان جنگل وہ نور قمر　　وہ براق سا ہر طرف دشت و در
وہ اجلا سا میداں چمکتی سی ریت　　اگا نور سے چاند تاروں کا کھیت
درختوں کے پتے چمکتے ہوئے　　خس و خار سارے جھمکتے ہوئے
درختوں کے سائے سے مہ کا ظہور　　گر جیسے چھلنی سے چھن چھن کے نور
دیا یہ کہ جوگن کا منھ دیکھ کر　　ہوا نور سائے کا ٹکڑے جگر

یہاں سب سے بڑی مصیبت یہ ہے کہ شروع کے تین مصرعے لفظ "وہ" سے شروع ہوتے ہیں، کوئی فعل نہیں ہے، "وہ" کے ایسے استعمال کے بعد کچھ نہیں تو کاف بیانیہ ہی لگا کر کچھ اور بات کہی جاتی، میر حسن نے وہ ساری باتیں ہم پر چھوڑ دی ہیں۔ بہر حال نثر یوں ہوگی۔

وہ سنسان جنگل میں نور قمر، وہ براق سا دشت ودر، وہ اجلا سا میداں، (وہ) چمکتی سی ریت، (کہ بس نہ پوچھیے، یا اس قدر پر اثر تھے کہ بس، وغیرہ) چاند تاروں سے نور کا کھیت اگا (ہوا تھا۔) درختوں کے پتے چمکتے ہوئے (تھے، یعنی چمک رہے تھے۔) سارے خس و خار جھمکتے ہوئے (تھے، یعنی جھمک رہے تھے۔) درختوں کے سائے سے مہ کا ظہور (اس طرح تھا) جیسے چھلنی سے چھن چھن کر نور گرے (یعنی گر رہا ہو۔) و (اور) یا یہ کہ جوگن کا منھ دیکھ کر نور (اور) سائے کا

جگر ٹکڑے ہوا (تھا یا ہو۔)

اگر یہ کہا جائے کہ میں نے اوپر کا شعر چھوڑ دیا ہے جو ''وہ'' کا جواز پیدا کرتا ہے، تو وہ شعر بھی حاضر ہے:

بندھا اس جگہ اس طرح کا سماں صبا بھی لگی رقص کرنے وہاں

نثر یہ ہوگی:

اس جگہ (کچھ) اس طرح کا سماں بندھا (کہ) صبا بھی وہاں رقص کرنے لگی۔
(اور، وہ سماں کچھ اس طرح کا تھا)

اب اوپر کے پانچ شعروں کی نثر پڑھیے، لیکن اس میں سے ''چمکتی سی ریت'' کے بعد قوسین میں لکھے ہوئے فقرے حذف کر دیجیے۔ پھر سوال یہ ہوگا کہ پھر بار بار ''وہ'' کی تکرار کیوں؟ تب تو مصرعے یوں ہونا تھے:

تھا سنسان جنگل تھا نور قمر تھا براق سا ہر طرف دشت و در

وغیرہ۔ ''وہ'' کے معنی ہی یہ ہیں کہ اس کے بعد استعجابیہ یا بیانیہ بیان متوقع ہے۔ نثر کرتے وقت آپ کو ایجاد بندہ سے کام لینا پڑے گا۔ اب فیض کے یہ چار مصرعے لیجیے:

رات باقی تھی ابھی جب سر بالیں آکر
چاند نے مجھ سے کہا جاگ سحر آئی ہے
جاگ اس شب جو مئے خواب ترا حصہ تھی
جام کے لب سے تہ جام اتر آئی ہے

یہاں بھی میں نے جان بوجھ کر ایسے مصرعے لیے ہیں جن میں ترتیب الفاظ نثر سے بہت قریب ہے، پھر بھی باقاعدہ نثر یوں ہوگی:

رات ابھی باقی جب (میرے) سر بالیں آکر مجھ سے چاند نے کہا (کہ) جاگ سحر آئی ہے۔ جاگ، اس شب جو مئے خواب ترا حصہ تھی (وہ) جام کے لب سے اتر (کر) تہ جام (تک) آئی ہے (آگئی ہے)

آپ کہہ سکتے ہیں کہ اس عبارت میں لفظ ''میرے'' کا اضافہ فضول ہے۔ میرا جواب یہ ہے کہ شعر کو نظر انداز کر کے اس طرح کی نثر لکھنے کی کوشش کیجیے، دیکھیے لفظ ''میرے'' خود بہ خود

قلم پر آتا ہے یا نہیں۔ ''جاگ'' کے پہلے ''کر'' کا اضافہ فضول کہا جا سکتا ہے، لیکن اس صورت میں آپ کو عبارت پر داوین لگانے پڑیں گے، مصرعوں میں داوین کی ضرورت نہیں ہے۔ نثر میں آپ کبھی کبھی علامات اوقاف سے لفظ کا کام لیتے ہیں تو کبھی کبھی لفظ سے بھی اوقاف کا کام لیتے ہیں۔ آخری مصرعے کی نثر کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ جام کے لب سے تہ جام اتر آئی ہے خود ہی نثر ہے، اس میں ''اتر'' کے بعد ''کر'' لگا کر زبردستی مصرع بگاڑا گیا ہے۔ حالانکہ بات سامنے کی ہے ''تہ جام'' اگر بہ معنی ''جام کے نیچے'' ہے (جو ظاہر ہے کہ نہیں ہے، جیسے تہ دام، تہ بام وغیرہ) بلکہ ''جام کے آخر حصے'' کے معنی میں ہے (جو ظاہر ہے کہ ہے) تو پھر ''تہ جام'' کے بعد ''تک'' لگانا ضروری ہے اور اگر ''تک'' لگانا ہے تو مجبوراً ''اتر'' کے بعد ''کر'' لگانا ضروری ہے۔ اگر نثر یوں کی جائے: جام کے لب سے تہ جام تک اتر آئی ہے تو معنی نکلتے ہیں کہ لب سے لے کر تہ تک سرایت کر گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی غلط ہوگا، لہٰذا مندرجہ نثر ہی درست ہے۔

ان مثالوں سے یہ بات کھل گئی ہوگی کہ شعر کا اجمال دراصل ان الفاظ کا اخراج ہے جن کے بغیر نثر کا تصور ناممکن ہے۔ یہ کلیہ اسی قدر مسلم اور اجمال کی کیفیت تقریباً اتنی ہی آفاقی ہے جتنی شعر میں وزن کے وجود کی ہے۔ میں نے تقریباً کا لفظ اس لیے لگایا ہے کہ میں وزن کو ہر قسم کے شعر کے لیے ضروری سمجھتا ہوں، چاہے اس میں شاعری ہو یا نہ ہو، لیکن شاعری کی پہلی پہچان یہ ہے کہ اس میں اجمال ہوتا ہے۔ ایسے شعر جن میں شاعری نہ ہوگی، یا کم ہوگی، بہت ممکن ہے کہ اجمال سے بھی عاری ہوں۔ بہر حال، شاعری کے حامل، یعنی اچھے شعروں میں اجمال ضرور ہوگا۔ اب یہیں ٹھہر کر نثری نظموں اور تخلیقی نثر کی بات بھی کری جائے۔ کچھ ایسی نثریں ہیں جو یقیناً شاعری ہیں مثلاً ٹیگور کی انگریزی گیتانجلی، انجیل کے بہت سے حصے، جدید شعرا کی کچھ نظمیں، وغیرہ۔ ان کو تخلیقی نثر میں کیوں نہ رکھا جائے، یا تخلیقی نثر کو شاعری میں کیوں نہ رکھا جائے۔ میرے اس خیال پر کہ نثر میں تشبیہ استعارہ پیکر وغیرہ کم سے کم استعمال ہونا چاہیے اور ''شعریت'' سے بوجھل نثر، خراب نثر ہوتی ہے، محمود ہاشمی نے ایک بہت اچھا سوال اٹھایا تھا کہ ایسے نثر پاروں کو شعر کیوں نہ کہا جائے؟

نثری نظموں کا معاملہ تو آسان ہے۔ اول تو یہ اتنی کم تعداد میں ہیں کہ ان کو استثنائی کہا جا سکتا ہے لیکن اس جواب پر قناعت نہ کر کے میں یہ کہوں گا کہ نثری نظم اور نثر میں بنیادی

فرق اجمال کی موجودگی ہے نثری نظم اجمال کا اسی طرح استعمال کرتی ہیں جس طرح شاعری کرتی ہے، اس طرح اس میں شاعری کی پہلی پہچان موجود ہوتی ہے۔ شاعری کی جن نشانیوں کا ذکر میں بعد میں کروں گا، یعنی ابہام، الفاظ کا جدلیاتی استعمال، نثری نظم ان سے بھی عاری نہیں ہوتی۔ لیکن آخری بات یہ ہے کہ میں نے شروع میں ناموزونیت کو نثر کی شرط ٹھہرایا تھا اور موزونیت کی مثال رباعی کے حوالے سے دی تھی کہ اگرچہ رباعی کے چاروں مصرعے مختلف الوزن ہو سکتے ہیں لیکن ان میں ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو التزام کا بدل ہوتی ہے۔ بعینہٖ یہی بات نثری نظم میں پائی جاتی ہے، فرق یہ ہے کہ باقاعدہ لیکن مختلف وزن رکھنے والی رباعی میں دہرائے جانے کے قابل رکن ایک مصرع ہوتا ہے جس کی دوگن تگن چوگن مختلف لیکن ہم آہنگ اوزان میں کی جاتی ہے یہ تو نثری نظم کا پیراگراف دہرائے جانے والے رکن (یعنی آہنگ کی اکائی) کی حیثیت رکھتا ہے، اور اس کے بھی آہنگ کے دوگن، تگن، چوگن وغیرہ ہو سکتی ہے، یعنی نثری نظم کے ایک پیراگراف میں جو آہنگ ہوتا ہے وہ دوسرے پیراگراف میں بھی دہرایا جا سکتا بلکہ دہرایا جاتا ہے اگر نظم میں دوسرا پیراگراف بھی ہو۔ نثر پارے میں یہ بات ناممکن ہے کہ جو آہنگ ایک پیراگراف میں ہو اسے ہو بہو دوسرے میں بھی دہرا لیا جائے۔ مثال کے طور پر میں احمد ہمیش کی ''تجدید'' نامی نظموں کا ذکر کر سکتا ہوں۔ بہت دن ہوئے اس سلسلے کی ایک نظم (جو بعد میں کچھ تبدیلی کے بعد نئے نام میں شائع ہوئی) میرے پاس تجزیے کے لیے آئی۔ شاعر کا نام مخفی رکھا گیا تھا، لیکن چوں کہ میں ''تجدید'' سلسلے کی ایک نظم پہلے پڑھ چکا تھا، اور دونوں نظموں کے آہنگ میں حیرت انگیز مماثلت تھی، اس لیے مجھے یہ پہچاننے میں کوئی دقت نہ ہوئی کہ یہ نظم احمد ہمیش کی ہے اور ''تجدید'' سلسلے کی ہے:

آج رات کے ٹھیک آٹھ بجے ایک آدمی اپنے ایوانی خاک داں میں صفر صفر کر رہا ہے
وہ ان تمام نا تمام ایوانوں میں بسر ہو رہا ہے
جن میں ہم سب کو بسر ہونا ہے اور یہ ایک عجیب اتفاق ہے

(تجدید 2)

اس آہنگ کو مندرجہ ذیل آہنگ کے سامنے رکھیے:

وہ کیسے بستر ہیں، جن پر عورتیں کبھی نہیں سوئیں

جن کی تربیت محض ایک کھونٹی ہے
جن پر دماغ اور جسم سبھی ٹنگے ہیں

(تجدید ۱)

اس کا صوتی تجزیہ کرنے کی ضرورت نہیں، اس کے بغیر ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ دونوں کے آہنگ ایک ہیں، اور ان نظموں میں مصرعے یا رکن کی اکائی کے بجائے پیراگراف یا ٹکڑے کی اکائی کا اصول کارفرما ہے۔ شہریار کی نثری نظمیں ابھی شائع نہیں ہوئی ہیں، لیکن ان میں بھی یہی صورت نظر آتی ہے، بلکہ زیادہ وضاحت سے دیکھی جا سکتی ہے، کیوں کہ اختصار کی وجہ سے ان کی اکائی زیادہ گٹھی ہوئی اور آسانی سے پہچان میں آ جانے والی ہے۔

اس طرح نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت بھی ہوتی ہے لہٰذا اسے نثری نظم کہنا ایک طرح کا قول محال استعمال کرنا ہے، اسے نظم ہی کہنا چاہیے۔ لیکن تخلیقی نثر (یعنی وہ نثر جو افسانے، ناول وغیرہ میں استعمال ہوتی ہے) کا معاملہ بہت زیادہ ٹیڑھا ہے۔ تخلیقی نثر میں اجمال اور موزونیت کو چھوڑ کر شعر کے دوسرے خواص موجود ہوتے ہیں۔ لیکن اجمال کی عدم موجودگی استعارے، پیکر، اور تشبیہ کو پوری طرح پھیلنے نہیں دیتی۔ اور اگر ان عناصر کے ساتھ زبردستی کر کے نثر نگار انھیں اپنی عبارت Over Work کرے تو ان مل بے جوڑ ہونے کی کیفیت نمایاں ہونے لگتی ہے۔ یہ یقیناً ممکن ہے کہ کسی نسبتۃً طویل تخلیقی نثر پارے میں جگہ جگہ اجمال کا بھی عمل دخل ہو (جیسا کہ جدید افسانے میں ہوتا ہے) اور نثر پارے کے وہ ٹکڑے شعر کے قریب آ جائیں، لیکن ان کے آس پاس پر محیط عدم اجمال اور ناموزونیت انھیں پوری طرح شاعری نہیں بننے دیتیں۔ اس طرح محمد ہاشمی کے سوال کے جواب میں کہ شاعرانہ وسائل استعمال کرنے والی نثر کو شعر کیوں نہ کہا جائے، ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اول تو شاعرانہ وسائل استعمال کرنے والی نثر، بہرحال نثر رہتی ہے اور بالفرض وہ شعر بن بھی جائے تو وہی الجھادے پیدا ہوں گے جن کی طرف میں نے شروع میں اشارہ کیا ہے یعنی ہمیں یہ کہنا پڑے گا کہ ''آگ کا دریا'' تیس فی صدی شاعری اور ستر فی صدی نثر ہے۔

میں نے اشعار کی جو نثریں اوپر لکھی ہیں ان کا مطالعہ ایک لمحے میں واضح کر دے گا کہ تخلیقی نثر جب شاعرانہ وسائل کثرت سے استعمال کرتی ہے تو اسے کس قدر خطرے لاحق ہو جاتے ہیں۔ میر حسن کے اشعار ہر معیار سے شاعری ہے، لیکن جب میں نے ان کی نثر کی تو

وہ شاعری تو نہ رہ گئے، لیکن ایک عجیب لنگڑی لولی نثر بن گئے۔ جدید افسانے میں انھیں لوگوں کی تخلیقی نثر کام یاب ہے جنھوں نے شاعرانہ وسائل کو استعمال کرنے والی زبان کے ساتھ ساتھ ایسی زبان کثرت سے استعمال کی ہے جس میں نثر کا عدم اجمال پوری طرح نمایاں ہے۔ انور سجاد کی یہ عبارات ملاحظہ ہوں:

> (1) پرندے ان گنت پرندے آسمان کی تمام سمتوں سے اڑتے ہوئے سیاہ غبار کے بارڈروں پر اپنے پروں کے بند باندھنے کی کوشش میں غبار کی قوت اور رفتار کے سامنے خس و خاشاک، طوفان ہے کہ امڈا ہی چلا آتا ہے۔

یہ انور سجاد کے افسانے ''کارڈ ئیک دمہ'' کا آغاز ہے۔ شعری طرح اجمال پیدا کرنے کی کوشش نمایاں ہے (بند باندھنے کی کوشش میں [ہیں لیکن] غبار کی قوت اور رفتار کے سامنے خس و خاشاک [کی طرح ہیں]۔) لیکن یہ انداز مسلسل برقرار نہیں رہتا۔

> (2) پرندے، (ان گنت پرندے) اپنی اپنی بولیوں (اپنی اپنی آوازوں) میں صدائے احتجاج بلند کرنے کا تہیہ کرتے ہیں سیاہ غبار (میں اڑتی) منوں (کالی) مٹی کے (کروڑوں) ذرات (ان کی) کھلی چونچوں سے داخل ہو کر (ان کے) پھیپھڑوں پر جم جاتے ہیں۔

یہ عبارت نمبر ایک کے فوراً بعد اگلے پیراگراف کا آغاز کرتی ہے۔ قوسین میں رکھے ہوئے الفاظ انور سجاد کے ہیں، شاعری انھیں بہ خوشی حذف کر سکتی ہے۔ لیکن یہ عبارت پھر بھی شعر کے بہت نزدیک ہے۔ افسانے کے وسط میں یہ عبارت دیکھیے:

> وہ ہانپتا کانپتا پنڈال میں پہنچتا ہے۔ لوگوں پر سکوت طاری ہو جاتا ہے۔ وہ مائیکرو فون کے سامنے آتا ہے۔ سب ہمہ تن گوش ہو جاتے ہیں۔ وہ پھولے ہوئے سانس کو قابو میں لانا چاہتا ہے۔

یہ تخلیقی نثر ہے، لیکن صرف نثر ہے۔ شاعرانہ وسائل کا کہیں پتہ نہیں۔ پورے افسانے میں نثر کا توازن اسی طرح برقرار رکھا گیا ہے۔ میں نے جان بوجھ کر ایسا افسانہ منتخب کیا ہے جس میں مکالمہ بالکل نہیں ہے، اور بیانیہ بھی بہت کم ہے۔ اس کے باوجود نثر کی تخلیقی نوعیت شاعری سے مختلف رہتی ہے، یہ نثر نگار کی بہت بڑی خوبی ہے۔ ورنہ مکالمہ اور بیانیہ ہی نثر کے شعری کردار کو منقلب کرنے کے لیے کافی ہوتے ہیں۔ اسی لیے میں ایسی تخلیقی نثر کو ناکام اور جھوٹے گوٹے ٹھپے والی نثر کہتا ہوں جس کا شعری کردار اتنا جامد اور برف زدہ ہو کہ مکالمہ

اور بیانیہ کی تیز رفتاری بھی اسے پگھلانے میں ناکام رہے، اور اسی لیے میں محمد حسین آزاد کو اردو کا سب سے بڑا تخلیقی نثر نگار سمجھتا ہوں۔ انھوں نے اجمال کو بالکل پس پشت ڈال دیا ہے، شعری وسائل بھی وہ استعمال کیے ہیں جو اپنے کردار و تفاعل کے اعتبار سے "بے جنس" بمعنی Neutral ہیں۔ یعنی اگر وہ شعر میں بھی آئیں تو اجنبی نہیں معلوم ہوتے۔ ان بے جنس وسائل کا ذکر میں آگے بھی کروں گا۔ فی الحال "آب حیات" کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> میر حسن مرحوم نے اسے لکھا اور ایسی صاف زبان، فصیح محاورے اور میٹھی گفتگو میں اور اس کیفیت کے ساتھ ادا کیا جیسے آب رواں۔ اصل واقعہ کا نقشہ آنکھوں میں کھنچ گیا اور ان ہی باتوں کی آوازیں کانوں میں آنے لگیں جو اس وقت وہاں ہو رہی تھیں۔ باوجود اس کے اصول فن سے بال برابر ادھر یا ادھر نہ گرے۔ قبول عام نے اسے ہاتھوں میں لے کر آنکھوں پر رکھا۔ اور آنکھوں نے دل و زبان کے حوالے کیا۔ اس نے خواص اہل فن کی تعریف پر قناعت نہ کی بلکہ عوام جو حرف بھی نہ پہچانتے تھے وظیفوں کی طرح حفظ کرنے لگے۔

نثر کی سب سے بڑی مشکل یا خوبی یہ ہے کہ اس کا چھوٹا سا اقتباس اس کی تعیین قدر کے لیے ناکافی ہوتا ہے۔ شعر کا ایک مصرع بھی بڑی شاعری کے زمرہ میں آسکتا ہے، (آخر آرنلڈ نے بڑی شاعری کی پہچان انھیں مصرعوں پر مقرر کی تھی۔ شاعری کی یہ پہچان غلط سہی لیکن شعر کی بنیادی فطرت کو ضرور واضح کرتی ہے) لیکن نثر کا ایک جملہ بلکہ ایک پیراگراف بھی اس مقصد کے لیے کافی نہیں ہوتا۔ آب حیات ہو یا انور سجاد کا افسانہ، اس کی نثر کا لطف حاصل کرنے کے لیے خاصا طویل اقتباس ضروری ہے۔ پھر بھی، میں حتی الامکان واضح کرنے کی کوشش کروں گا کہ آزاد نے اس عبارت میں کیا جادو جگائے ہیں۔

سب سے پہلے تو یہ غور کیجیے کہ اگرچہ میں نے بہت تلاش کے بعد ایسی عبارت ڈھونڈی ہے جس میں (ادوار کی تمہیدی عبارت کے علاوہ) تشبیہ و استعارے کی کارفرمائی نسبتۂ زیادہ ہے، یعنی میں نے بیانیہ عبارت منتخب کرنے سے گریز کیا ہے۔ پھر بھی، اس تحریر میں صرف چند ہی استعارے یا تشبیہیں یعنی جدلیاتی عمل کرنے والے الفاظ استعمال ہوئے ہیں، جو درج ذیل ہیں (اس فہرست سے میں نے محاوروں مثلاً "میٹھی گفتگو" کو خارج کر دیا ہے اگرچہ وہ بھی اصلاً استعارے ہیں۔)

(1) آب رواں (2) قبول عام نے اسے ہاتھوں میں لے کر آنکھوں پر رکھا (3) آنکھوں نے دل و زبان کے حوالے کیا (4) وظیفوں کی طرح حفظ کرنے لگے۔

آپ نے دیکھا جدلیاتی الفاظ کی تعداد انور سجاد کی عبارت سے نہ صرف بہت کم ہے، بلکہ ان کی نوعیت بھی ایسی ہے کہ اگر وہ کسی عبارت میں تنہا آپڑیں تو ان پر شاید کسی کی نظر نہ پڑے۔ یعنی جدلیاتی لفظ یہاں اپنی کم ترین شدت کی سطح پر استعمال ہوا ہے۔ اضافتوں کا کھیل بہت کم ہے، غیر ہندوستانی الفاظ پر ہندوستانی الفاظ کو جگہ جگہ ترجیح دی گئی ہے (''میٹھی گفتگو'' بجائے ''شیریں گفتگو''۔ ''ان ہی باتوں کی آوازیں کانوں میں آنے لگیں جو اس وقت وہاں ہو رہی تھیں'' بجائے ''ان ہی مکالموں یا گفتگوؤں کی آوازیں گوش تخیل میں آنے لگیں جو وقت متذکرہ میں وہاں ہو رہی تھیں''۔ ''بال برابر ادھر یا ادھر نہ کرے'' بجائے ''سرمو تجاوز نہ کیا''۔) لیکن اس کے باوجود ایسے الفاظ نہیں استعمال ہوئے ہیں جو اردو میں مستعمل نہیں ہیں اگرچہ سمجھ لیے جاتے ہیں۔ ہمارے بعض نثر نگار دل کی جگہ من، وقت کی جگہ سمے، شرم کی جگہ لاج، زمین کی جگہ دھرتی وغیرہ لکھ کر سمجھتے ہیں کہ ''غیر معمولی لطیف'' زبان استعمال کر رہے ہیں، حالاں کہ کوئی لفظ نہ لطیف ہوتا ہے نہ کثیف، وہ یا تو زبان کے مزاج میں کھپتا ہے یا نہیں کھپتا۔ آزاد اگرچہ غیر ہندوستانی الفاظ اور اضافتوں کا استعمال کم کم کرتے ہیں لیکن اردو میں غیر مستعمل ہندوستانی الفاظ سے بھی گریز کرتے ہیں۔ لہٰذا عبارت میں وہ تصنع نہیں پیدا ہوتا جو بڑی بوڑھیوں کے غمزے میں ہوتا ہے۔ اب یہاں ایک اور اقتباس دینا ہی پڑے گا:

> سید انشا ہمیشہ قواعد کے رستے سے ترچھے ہو کر چلتے ہیں، مگر وہ ان کا ترچھا پن بھی عجب بانک پن دکھاتا ہے۔ یہ [مصحفی] بھی مطلب کو خوبی اور خوش اسلوبی سے ادا کرتے ہیں مگر کیا کریں کہ وہ امردپن نہیں جاتا۔ ذرا اکڑ کر چلتے ہیں تو ان کی شوخی بڑھاپے کا ناز بے نمک معلوم ہوتا ہے۔ سید انشا سیدھی سادی باتیں بھی کہتے ہیں تو اس انداز سے ادا کرتے ہیں کہ کہتا اور سنتا گھڑیوں رقص کرتا ہے۔

اس عبارت میں جدید فیشن کی ''شاعرانہ'' نثر لکھنے والے ''رستے'' کی جگہ ''ڈگر''، ''عجب'' کی جگہ ''انیلا''، ''خوش اسلوبی'' کی جگہ ''سکل پن'' یا ''سجلتا''، ''انداز کی جگہ ''بھاؤ'' وغیرہ استعمال کریں گے اور اردو نثر کا خون کردیں گے۔ لیکن بات پہلے اقتباس کی ہو رہی تھی۔ ہر جملے کے آخری لفظ پر غور کیجیے۔ قافیہ شعر میں حسن ہے، نثر میں قابل برداشت ہے،

لیکن نثر کے ایسے جملے جو افعال پر ختم ہوں اور سارے افعال ایک ہی زمانہ Tense کو ظاہر کریں، مثلاً تھا، تھی، تھے، آیا، گیا، ہوا وغیرہ تو ایک بدمزہ ذہنی قسم کا قافیہ پیدا ہو جاتا ہے جو نثر کے آہنگ کو بگاڑ دیتا ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں ''آگ کا دریا'' کی ایک عبارت کے بارے میں لکھا تھا کہ بہت سے جملوں کے ماضی مطلق اور ماضی استمراری پر ختم ہونے کی وجہ سے آہنگ میں سانس پھولنے کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ اس کو کیا کیا جائے کہ بیانیہ میں ایسی مجبوری آ ہی جاتی ہے، لیکن دیکھیے آزاد نے شعوری یا غیر شعوری طور پر جملوں کے اختتام سے کتنی ہوشیاری سے کام لیا ہے۔ جیسے (1) آب رواں (2) کھنچ گیا (3) ہو رہی تھیں (4) نہ گرے (یہ معنی نہ گرنے پائے) (5) پر رکھا (6) حوالے کیا (7) کرنے لگے۔ میں نے جملوں کے ان فقروں کو چھوڑ دیا ہے جہاں بات پوری نہیں ہوئی۔ ''قناعت نہ کی'' کے بعد ''بلکہ'' لگا کر آہنگ کے دوسرے فقرے میں Over Flow کر دیا ہے۔ دوسرے اقتباس میں بھی یہی التزام رکھا گیا ہے۔ خاص کر اس جملے پر غور کیجیے: ''سیدھی سادی باتیں بھی کہتے ہیں تو اس انداز سے ادا کرتے ہیں''۔ اس جملے کو ختم نہ کر کے ''کہ'' کے ذریعہ اگلے سے ملایا تو گیا ہی ہے، لیکن ''باتیں بھی کہتے ہیں'' کے بعد ''اس انداز سے کہتے ہیں'' کی تکرار سے بچ کر ''انداز سے ادا کرتے ہیں'' کہہ دیا ہے۔ ''ادا کرتے ہیں'' کو حذف کر کے جملہ یوں بھی بن سکتا تھا کہ ''اس انداز سے، کہ کہتا اور سنتا''... لیکن ''کہ کہتا'' کے تنافر کے علاوہ ''کہتے'' اور ''کرتے'' کے تضاد اور اس کے بعد ''کہ'' کے ذریعہ آہنگ کے Over Flow سے ہاتھ دھونا پڑتا۔

چناں چہ اچھی تخلیقی نثر اگرچہ شاعرانہ وسائل استعمال کر لیتی ہے، لیکن اس کی خوبی کا اصل راز کچھ دوسری ہی چیزوں میں ہوتا ہے اور جو چیز اسے بنیادی طور پر شاعری سے الگ کرتی ہے وہ اجمال ہے۔ میں نے موزونیت کو شعر کی پہچان بتایا تھا، اجمال کو بھی شعر کی پہچان بتاتا ہوں، لیکن اس شرط کے ساتھ کہ جس شعر میں شاعری ہوگی اس میں اجمال یقیناً ہوگا، اور اس اجمال کی خصوصی اہمیت ہوگی۔ جس شعر میں شاعری نہ ہوگی ممکن ہے اس میں اجمال نہ ہو، لیکن یہ یقینی ہے کہ اس میں اجمال اگر ہوگا بھی تو اس میں شعر کے بقیہ خواص نہ ہوں گے۔ مثلاً مسعود حسن رضوی ادیب کے تصنیف کردہ مثالی بے اثر شعر۔

ہاتھی کو بڑا کیا بڑا ہے لنچے کو کھڑا کیا کھڑا ہے

میں بھی اجمال ہے، کیوں کہ اس کی بھی نثر یوں ہوگی: (اس نے) ہاتھی کو بڑا کیا، (اس لیے وہ) بڑا ہے۔ (اس نے) لٹھے کو کھڑا کیا (اس لیے وہ) کھڑا ہے۔ ممکن ہے آپ کو یہ خیال ہو کہ میں نے اب تک جن شعروں میں اجمال ڈھونڈا ہے وہ نسبتاً پیچیدہ صرف و نحو کے حامل تھے، اور مثنوی کے شعر اگر پیچیدہ نہیں تھے تو تسلسل قائم رکھنے کی ضرورت کے باعث ان کی بھی نثر کرتے وقت الفاظ بڑھانے کی ضرورت پیش آئی تھی، لہٰذا میں کچھ سہل ممتنع قسم کے شعر بھی اٹھاتا ہوں:

اثر اس کو ذرا نہیں ہوتا رنج راحت فزا نہیں ہوتا
تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا (مومن)
ہستی اپنی حباب کی سی ہے یہ نمائش سراب کی سی ہے
چشم دل کھول اس بھی عالم پر یاں کی اوقات خواب کی سی ہے (میر)
کعبہ کے سفر میں کیا ہے زاہد بن جائے تو آپ سے سفر کر
یہ دہر ہے کارگاہ مینا جو پاؤں رکھے تو یاں سو ڈر کر (قائم)

ان اشعار کی نثر بالترتیب یوں ہوگی:

مومن: اس کو ذرا (بھی) اثر نہیں ہوتا۔ (اور کیوں ہو؟ جب کہ) رنج راحت فزا نہیں ہوتا۔ تم (ہی) کسی طرح ہمارے نہ ہوئے، یا (بس) تم کسی طرح ہمارے نہ ہوئے ورنہ (ہونے کو) دنیا میں کیا نہیں ہوتا۔

میر: اپنی ہستی (بس) حباب کی سی ہے، (اور اس کی) یہ نمائش سراب کی سی ہے۔ (اے شخص!) اس عالم پر بھی چشم دل کھول، (کیوں کہ) یہاں کی اوقات (تو) خواب کی سی ہے۔

قائم: (اے) زاہد! کعبے کے سفر میں کیا (رکھا) ہے، جو (تجھ سے) بن جائے (یعنی بن پڑے) تو (اپنے) آپ سے سفر کر۔ یہ دہر (کیا ہے) کارگاہ مینا ہے، جو (بھی) یہاں پاؤں رکھے (ہے) سو ڈر کر (رکھے ہے) یا جو (بھی) یہاں پاؤں (رکھے) سو ڈر کر رکھے۔

اجمال کی شرط یہ ہے کہ شعر سے ایسے الفاظ کا اخراج کر دیا جائے جن کے بغیر اس شعر کی نثر نامکمل یا خلاف محاورہ رہے یا نامانوس معلوم ہو اور توضیحی نثر کے توازن سے عاری معلوم ہو۔ افتخار جالب کی نثر میں جو اجنبیت محسوس ہوتی ہے اس کی بڑی وجہ یہی ہے کہ وہ

لکھتے تو خالص نثر ہیں، یعنی ایسی نثر جو توضیح، تفہیم اور تنقیح کے لیے استعمال کی جائے (مثلاً تنقید یا تاریخ کی نثر) لیکن جگہ جگہ اس پر اجمال کا عمل کر دیتے ہیں۔

> (اور) گنجائش بھی کیسی؟ معمولی (گنجائش) نہیں، (بلکہ) عین ترقی پسند نظریے کی ضد۔ پھر (ہمیں اس بات پر) حیرت ہوتی ہے (کہ) ترجیحات کا فیصلہ کون کرے گا؟ (کیا) ترقی پسند ادیب (کریں گے؟) شاید ہاں، (شاید) نہیں۔ (شاید) ترقی پسند ادیب کے موضوعات پا بہ جولاں (ہوکر) پڑھنے والوں کے پاس پہنچیں اور (تب ہی) وہ اہم غیر اہم کا اندازہ لگا سکیں تو (لگا سکیں اور اگر) نہیں تو نہیں۔ پھر اس سے (بھی) کیا فرق پڑتا ہے۔ ترقی پسند ادیب اپنی ترجیحات کا فیصلہ کرے (یا) نہ کرے۔ (اصل) معاملہ تو قاری کے ہاتھ میں ہے۔

(افتخار جالب: نئی بطن شاعر)

قوسین کے الفاظ اصل عبارت میں نہیں ہیں، میں نے بڑھائے ہیں۔ اس پیوند کاری کے باوجود دو باتیں رہ گئی ہیں۔ ''پابہ جولاں'' کو ''پڑھنے والوں'' کی بھی صفت بنایا جاسکتا ہے۔ اور ''پھر اس سے کیا فرق پڑتا ہے'' والے فقرے میں ''اس'' کی ضمیر ترقی پسند ادیب کے فیصلے کی طرف راجع ہوتی ہے جس کا ذکر بہت پہلے آیا تھا۔

اگر افتخار جالب کی نثر، خالص نثر پر اجمال کا عمل کر کے انفرادیت حاصل کرتی ہے تو آل احمد سرور کی نثر، خالص کے تنے میں تخلیق کا پیوند لگاتی ہے، اس طرح توضیحی نثر میں بھی تخلیقی نثر سے ملتا جلتا آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ ہمارے بیش تر بڑے نقادوں کی تحریر اس اضافی حسن سے خالی ہے۔

> مشرقی فلسفے میں روحانیت اور مغربی فلسفے میں مادیت کی جلوہ گری ہے۔ روحانیت کے خیال کے مطابق مادے کی کثافتوں کو دور کر کے روح کے جلوے کو جلا دینا عین مقصد زندگی ہے مگر اس کی وجہ سے کائنات ایک بے مقصد وجود اور زندگی ایک بے سود مظاہرہ نہیں ہوتی۔ بلکہ یہ وہ پردۂ ظلمات ہے جس سے گزر کر آب حیات ملتا ہے۔ مغرب میں قنوطیت فطرت انسانی کو ایک اندھی مشیت کا کھلونا سمجھتی ہے۔ مشرق میں جبریت اور بے ثباتیٔ دنیا کی تعلیم دنیا کو مقصود بالذات سمجھنے سے روکتی ہے اور اس کی نیرنگیوں سے نگاہوں کو خیرہ نہیں ہونے دیتی۔

(آل احمد سرور: میر کے مطالعہ کی اہمیت)

اس عبارت پر اجمال کا عمل کیجیے تو انتشار جالب کا سا آہنگ نہ پیدا ہوگا، نہ اس کے ارتکاز میں اضافہ ہوگا۔ کیوں کہ اچھی نثر میں عدم اجمال کی خاصیت پڑھنے والے کی فکر کو واضح راستوں پر چلاتی رہتی ہے۔ اس وضاحت کے لیے جتنا ارتکاز ضروری ہے، نثر اس سے زیادہ کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ محمد حسین آزاد کی طرح یہاں بھی جدلیاتی الفاظ کم ہیں، لیکن جہاں آزاد کے یہاں تنوع کا توازن تھا، یہاں تقابل کا توازن ہے: روحانیت کی جلوہ گری، مادیت کی جلوہ گری، جلوے کو جلا دینا، کائنات ایک بے مقصد وجود اور زندگی ایک بے سود مظاہرہ۔ قنوطیت، مشیت کا کھلونا۔ سمجھتی ہے، روکتی ہے۔ نیرنگیوں سے نگاہوں۔ ایک آدھ قافیہ بھی موجود ہے، جلوہ گری ہے، مقصد زندگی ہے، کائنات ایک بے مقصد وجود اور زندگی ایک بے سود مظاہرہ۔

ہمارے[1] عہد میں سب سے اچھی توضیحی نثر شاید محمد حسن عسکری نے لکھی ہے۔ ان کے یہاں آزاد سے بہ ظاہر بے ارادہ اور بے ساختہ لیکن دراصل ارادی استہزا کی وجہ سے برتری کی شان پیدا ہوگئی ہے جو بہترین توضیحی نثر کا طرۂ امتیاز ہے۔

> اس جدیدیت کا آغاز تھا مروجہ انداز سے انحراف۔ اگر اس ذہنیت کو منطقی طور پر نشوو نما پانے دیا جائے تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ مذہب، اخلاقیات، معاشیات، سیاسیات، پھر اس کے بعد مروجہ علوم صحیحہ تک بڑی سے بڑی اور چھوٹی سے چھوٹی قدر کو غلط اور ناکارہ ثابت کیا جائے۔ مگر کسی چیز کو غلط یا ناکارہ کہنے کے لیے لازمی ہے کہ آپ کے پاس فیصلے کے لیے کوئی معیار بھی ہو۔ ایک معیار تو یہ ہوسکتا ہے کہ آپ مروجہ اقدار میں سے چند کو تسلیم کر لیں اور اس کسوٹی پر کس کس کر باقی تمام اقدار کو کھوٹا ثابت کر دیں۔ مگر اس طرح مکمل انحراف ممکن نہ ہوگا۔ اس لیے جدیدیت کا سب سے بڑا معیار ذاتی پسند یا انفرادیت قرار پایا۔

(محمد حسن عسکری: میر اور نئی غزل)

عبارت میں کوئی استعارہ، تشبیہ، پیکر نہیں ہے۔ فارسی کی صرف ایک اضافت ہے (علوم صحیحہ) لفظ ''مروجہ'' کو تین بار دہرایا گیا ہے، قانون کی زبان بھی، جو انتہائی قطعیت اور وضاحت کو اپنا مقصد سمجھتی ہے، تکرار پسند ہے۔ آل احمد سرور کے بر خلاف تقابل کے توازن

---

1. اور پچھلے عہد میں حالی نے ہمارے عہد میں سلیم احمد، وارث علوی، وزیر آغا اور محمود ہاشمی نے تخلیقی اور توضیحی نثر کے امتزاج کے اچھے نمونے پیش کیے ہیں۔

اور مابعد الطبیعیاتی مفہوم رکھنے والے الفاظ (روح کے جلوہ کو جلا دینا، پردۂ ظلمات، جلوہ گری، اندھی مشیت، نیرنگیوں) کا کہیں پتہ نہیں۔ پہلا ہی جملہ توضیحی ہے۔ محمد حسن عسکری مغرب کی جدیدت کے مخالف نظریہ بنا رہے ہیں۔ ابھی ان کا مسلک واضح نہیں ہوا ہے، لیکن اس جدیدیت کے بارے میں وہ ایسے الفاظ استعمال کر رہے ہیں جن کی تہہ میں تحقیر کا جذبہ (بلکہ ''میرے پاس ان فضولیات کے لیے وقت نہیں'' کا سا رویہ) دکھائی دیتا ہے۔ ''ذہنیت'' (یہ لفظ عام طور پر برے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔) ''لازمی نتیجہ یہ ہے کہ... ناکارہ ثابت کیا جائے''۔ ''آپ کے پاس کوئی معیار بھی ہو''۔ ''کسوٹی پر کس کر... کھوٹا ثابت کر دیں''۔ (''کس'' کی تکرار اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ مصنف اس عمل کو احمقانہ سمجھتا ہے)۔ لفظ ''ضروری'' کی جگہ دونوں جگہ ''لازمی'' لایا گیا ہے تاکہ حتمیت اور قطعیت کی برتری کا احساس مضبوط ہو جائے۔ ''غلط اور ناکارہ'' میں تکرار اس غرض سے ہے کہ یہ واضح ہو جائے کہ ممکن ہے کوئی قدر ناکارہ ہو لیکن غلط نہ ہو یا غلط ہو لیکن ناکارہ نہ ہو۔ مقصود یہ دکھانا ہے کہ غلط پن اور ناکارگی الگ الگ صورتیں ہیں۔ پہلے توضیحی جملے کے بعد جملہ ''اگر'' سے شروع ہوتا ہے اور منطقی استدلال کی تکمیل کے بعد آخری جملہ ''اس لیے'' سے شروع ہوتا ہے (یہی ثابت کرنا تھا۔)

نثر کی اتنی ساری مثالوں کا تجزیہ کرنے کا مقصد یہ واضح کرنا تھا کہ اجمال شعر کا وصف ہوتا ہے، نثر کا نہیں۔ لیکن اجمال، شاعری کی تنہا پہچان نہیں ہے۔ یعنی کسی شعر میں صرف اجمال کا وجود اس بات کا ثبوت نہیں ہے کہ اس میں شاعری بھی ہے۔ شعر کو شاعری بننے کے لیے کچھ اور خواص کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ جس شعر میں شاعری ہوگی اس میں شاعری کی اور نشانیوں کے ساتھ ساتھ اجمال بھی ہوگا۔ اس طرح اجمال کی ایک منفی حیثیت ہے، یعنی جس تحریر میں شاعری کے اوصاف ہوں، لیکن اجمال نہ ہو وہ شاعری نہ ہوگی، لیکن مجرد اجمال شعر کو شاعری میں تبدیل نہیں کر دیتا۔

میں نے اس مضمون میں جگہ جگہ ''جدلیاتی لفظ'' کی اصطلاح استعمال کی ہے، اور اس کی تشریح بھی کر دی ہے کہ میں تشبیہ استعارہ یا پیکر کے حامل الفاظ کو جدلیاتی کہتا ہوں۔ وہ اس لیے کہ ایسے الفاظ اپنے انسلاکات کی وجہ سے ہمہ وقت معنی کے حامل رہتے ہیں۔ اگر شاعرانہ زبان کا استعمال برا نہ سمجھا جائے تو میں یہ کہوں گا کہ ایسے الفاظ میں ہر وقت کن فیکون کی

کیفیت رہتی ہے، کیوں کہ جدلیاتی عمل کرنے یا رکھنے والا لفظ اپنے معنی میں خود کفیل ہوتا ہے، اسے کسی خارجی حوالے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ اور جب وہ خارجی حوالے کا پابند نہیں تو اس میں معنی کی کوئی حد نہیں۔ کیوں کہ اس میں ایک آزاد نامیاتی زندگی ہوتی ہے۔ (معنی میں یہاں کولرج کی اصطلاح کے طور پر استعمال کر رہا ہوں۔) استعارہ جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہیں لکھا ہے، اس حقیقت سے بڑا ہوتا ہے جس کے لیے وہ لایا گیا ہوتا ہے۔ تشبیہ اور استعارے میں صرف تکنیکی فرق ہے، لہٰذا یہ بات تشبیہ کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ پیکر، (یعنی حواس خمسہ میں سے ایک یا ایک سے زیادہ کو متحرک کرنے والا لفظ) جیسا کہ رچرڈس نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے، صرف اس تمثال یا صورت کا نام نہیں جو اس کے ذریعہ ابھرتی ہے، اور پیکر کی اثریت، بہ حیثیت پیکر اس کی وضاحت اور صاف دکھائی دے سکنے کی صلاحیت میں اتنی نہیں ہے جتنی اس وجہ سے ہے کہ پیکر ایک ذہنی واقعہ یعنی Mental Event ہے جو ان محسوسات کے ساتھ ایک مخصوص ڈھنگ سے منسلک ہے جن کو پیکر نے جنم دیا ہے۔ استعارے اور پیکر کی اثریت کو ان مثالوں سے سمجھا جا سکتا ہے۔ مندرجہ ذیل جملے پر غور کیجیے: میں گھر پہنچ گیا۔ اب اگر گھر غیر استعاراتی یا روز مرہ کے معنی میں ہے، جسے رچرڈس حوالہ جاتی یعنی Referential کہتا ہے تو اس جملے میں صرف اتنی معنویت ہے کہ متکلم اس جگہ پر یا عمارت میں گیا جہاں وہ رہتا ہے۔ لیکن اگر ''گھر'' کو استعارہ فرض کیا جائے تو اس میں ایک جذباتی (بلکہ ذہنی بھی) تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔ فرض کیجیے کوئی شخص لمبے سفر کے بعد منزل مقصود پر پہنچتا ہے یا کوئی شخص راہی ملک عدم ہوتا ہے۔ یا کوئی شخص اجنبیوں میں پہنچتا ہے لیکن ان کو احساس یگانگت سے معمور پاتا ہے۔ کوئی شخص کسی دوست کے یہاں جاتا ہے۔ کوئی شخص کسی مسئلے کا حل تلاش کر لیتا ہے۔ کوئی شخص نقصان کے اندیشے میں گرفتار تھا لیکن بالآخر کار وہ بچ نکلتا ہے۔ کوئی شخص اپنے حسب طبیعت روزگار تلاش کر لیتا ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔ یہ سب اور اس طرح کی صدہا صورت حالات اس جملے سے پیدا ہو سکتی ہے اگر لفظ ''گھر'' کو استعارہ فرض کر لیا جائے۔ اب یہ جملے دیکھیے:

(1) ہوائی جہاز تیزی سے گزر گیا۔

(2) ہوائی جہاز دندناتا ہوا گزر گیا۔

(3) طیارہ دندناتا ہوا گزر گیا۔

(4) طیارہ سروں پر سے دندناتا گزر گیا۔

پہلے جملے میں لفظ ''تیزی'' نے خفیف سا پیکر بنایا ہے، لیکن جیسے ہی ''دندناتا'' کا لفظ رکھا گیا، صورت حال کی تصویر نہ صرف اور زیادہ واضح ہو گئی بلکہ شور اور گرج اور لاپروائی کا تاثر بھی پیدا ہو گیا۔ تیسرے جملے میں ''ہوائی جہاز'' کی جگہ ''طیارہ'' یعنی مانوس کی جگہ نامانوس لفظ رکھ دینے سے ہوائی جہاز کی لاانسانیت اور واضح ہو گئی جب کہ لفظ ''طیارہ'' کا آہنگ دندنانے کے تصور کو بھی مستحکم کر رہا ہے۔ اس کے اجنبی یا لاپروا ہونے کا جو احساس اس تیزیٔ رفتار نے پیدا کیا تھا، وہ اور قوی ہو گیا۔ چوتھے جملے میں سیاہ سروں پر سے گزرتا ہوا طیارہ، آسمان کی طرف اٹھے ہوئے چہروں، ان کے خوف، یاس، امید، بے چارگی کی طرف مزید اشارہ کرتا ہے۔ ''سروں پر سے'' کا فقرہ یہاں استعاراتی ہے، کیوں کہ طیارہ تو بہت اوپر تھا، نہ کہ سروں پر۔

میرا کہنا یہ ہے کہ جدلیاتی لفظ شاعری کی ایک مخصوص اور معروضی پہچان ہے، اگر وہ اجمال کے پہلو بہ پہلو آئے۔ جدلیاتی لفظ اصلاً شاعری کا وصف ہے۔ تخلیقی نثر میں بدرجۂ مجبوری اور اسفل سطح پر استعمال ہوتا ہے، لیکن نثر چاہے جیسی بھی ہو، توضیحی یا تخلیقی، چوں کہ وہ اجمال اور موزونیت سے عاری ہوتی ہے، اس لیے شاعری نہیں بن سکتی۔ اگر موزوں کلام میں جدلیاتی لفظ اجمال کے پہلو بہ پہلو استعمال ہو تو وہ شاعری ہے۔ یہاں اس بات کا اعادہ کردوں کہ جدلیاتی لفظ سے میری مراد تشبیہ، استعارہ یا پیکر کا حامل لفظ ہے۔ ان تین میں سے کوئی عنصر ایسا نہیں ہے جسے معروضی طور پر پہچاننا ممکن نہ ہو۔ بے صبر پڑھنے والوں کے لیے اس بات کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ جدلیاتی لفظ کی ایک اور قسم، یعنی علامت کا ذکر میں بعد میں ابہام کے تحت کروں گا۔ استعارہ بھی اکثر مبہم ہوتا ہے، یا ابہام کو راہ دیتا ہے، اس لیے اس ضمن میں بھی ابہام کا تذکرہ ہوگا۔ لہٰذا میں یہ بھی کہنا چاہتا ہوں کہ شاعری کی تیسری اور آخری پہچان ابہام ہے۔ جدلیاتی لفظ یا ابہام، ان میں سے ایک کا ہونا ضروری ہے۔ یہ ہمیشہ خیال رہے کہ موزونیت اور اجمال کی شرطیں جزو مستقل یعنی Constant Factor کی حیثیت رکھتی ہیں۔ (بہ قول شخصے وہ تو ردیف ہیں، آئیں گی ہی۔) ان اجزاۓ مستقلہ کے علاوہ شاعری میں یا تو جدلیاتی لفظ ہوگا یا ابہام، یا دونوں۔ میں کسی ایسے شعر کا تصور نہیں کر سکتا جس میں ان دو میں سے ایک بھی نشانی نہ ہو اور پھر بھی وہ شاعری ہو۔

صرف ایک صورت حال ایسی ہو سکتی ہے جب موزونیت اور اجمال کے پہلو بہ پہلو کسی شعر میں وہ خواص پائے جائیں جن کو برجستگی، سلاست، بندش کی چستی، بے تکلفی، خوش طبعی، مزاح، طنز (بہ معنی Satire) رعایت لفظی کا پیدا کردہ لطف، وغیرہ کہا جاتا ہے۔ لیکن چوں کہ یہ خوص نثر میں بھی پائے جاتے ہیں (علاوہ اس کے کہ ان میں سے کچھ موضوعی بھی ہیں) بلکہ اصلاً نثر کے ہی خواص ہیں، اس لیے یہ کلام موزون و مجمل کو شاعری تو نہیں بنا سکتے، لیکن اسے نثر سے ممتاز ضرور کر دیتے ہیں۔ ایسی تحریر کو حوالے اور افہام کی غرض سے تو میں شاعری کا نام دے سکتا ہوں، لیکن تنقید کی زبان میں میں اسے غیر شعر کہوں گا۔ ہاں یہ ممکن ہے کہ کسی کلام میں شاعری بھی ہو (یعنی موزونیت، اجمال، جدلیاتی لفظ، ابہام ہو) اور ساتھ ہی ساتھ متذکرہ بالا نثری خواص میں سے بھی کچھ خواص موجود ہوں۔ اگر ایسا ہے تو یہ اس شاعری کا وصف اضافی ہوگا، وصف ذاتی نہ ہوگا۔ اور اس وصف اضافی کا وجود یا عدم وجود، شعر کی قیمت بہ حیثیت شاعری نہ گھٹائے گا نہ بڑھائے گا۔ کیوں کہ شاعری کی حیثیت سے شعر کی قیمت صرف ان چار خواص کے تابع ہے جن کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے۔

یہاں پر یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ میں نے موزونیت کا ذکر ایک قطعی شرط کے طور پر تو جگہ جگہ کیا ہے، لیکن یہ کہیں واضح نہیں کیا کہ موزونیت میں آہنگ کی حیثیت اور قدر و قیمت کیا ہے۔ اگر شاعری کی قیمت صرف ان چار چیزوں کے تابع ہے جس میں سے ایک (یعنی اجمال) کی جمالیاتی قدر بھی واضح نہیں ہے اور موزونیت وزن کے صرف التزام کا نام ہے تو ہم یہ کیوں کہتے ہیں کہ فلاں شاعر کا آہنگ بہتر یا زیادہ لطف انگیز یا زیادہ بلند ہے؟ اگر ہم یہ غلط کہتے ہیں کہ فلاں شاعر کا آہنگ بہتر ہے تو کیا آہنگ کی کوئی قیمت نہیں ہے؟ اگر ایسا ہے تو ایک ہی بحر و وزن میں کہی ہوئی دو نظموں کا آہنگ بالکل یک ساں کیوں نہیں ہوتا؟ ان سوالوں پر میں آگے چل کر گفتگو کروں گا۔ فی الحال صرف تین باتیں کہنا مقصود ہیں۔ ایک تو یہ کہ مجرد آہنگ کی کوئی قیمت نہیں ہوتی۔ یعنی کوئی شعر محض اس وجہ سے شاعری نہیں بن جاتا کہ اس کا آہنگ غیر معمولی طور پر خوب صورت یا پر اثر ہے۔ آہنگ کی قیمت معنی کی تابع ہوتی ہے اور معنی جدلیاتی لفظ اور ابہام کے تابع ہوتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ آہنگ کی خوبی کو شعر کی نشانی نہیں ٹھہرایا جا سکتا کیوں کہ اس خوبی کو محسوس اور بیان کرنے کے معروضی طریقے ناقص ہیں، اور ہماری بحث معروضی طریقوں تک محدود ہیں۔ تیسرے یہ کہ آہنگ کا سارا اسرار اسی

مسئلہ میں مضمر ہے کہ ایک ہی بحر و وزن میں کہے ہوئے دو شعر مختلف آہنگ کے حامل ہوتے ہیں۔

جدلیاتی لفظ کی کارفرمائی ان اشعار میں دیکھیے:

نہ سنبھلا آسماں سے عشق کا بوجھ　　ہمیں ہیں جو یہ گدڑ بھانتے ہیں (قائم)
آسماں بار امانت نہ تو انست کشید　　قرعۂ فال بنام من دیوانہ زدند[1] (حافظ)
کاہل اس فرقۂ زہاد سے اٹھا نہ کوئی　　کچھ ہوئے تو یہی رندان قدح خوار ہوئے (آزردہ)

اس شعر کے بارے میں شبلی نے لکھا ہے کہ قرآن کی آیت کو حافظ سے بڑھ کر کسی اور نے نہیں بیان کیا۔ اور یہ اس حد تک تو درست ہے ہی کہ قائم نے اگرچہ حافظ کے پہلے مصرعے کا ترجمہ کر دیا ہے اور تشبیہ بھی استعمال کی ہے، لیکن ان کا شعر حافظ سے بہت کم ہے۔ میں اس کی وجہ بیان کرتا ہوں۔ قائم نے ''عشق کا بوجھ'' لکھا ہے، اس کی جگہ حافظ نے ''بارامانت'' کا استعارہ رکھا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ یہ استعارہ قرآن میں بھی موجود ہے، اس سے اس کی قدر کم نہیں ہوتی۔ ''عشق'' کا لفظ صرف دو مفہوموں کا حامل ہے۔ عشق حقیقی یا عشق مجازی۔ حافظ نے امانت کو عشق کا استعارہ بنا کر کم سے کم اتنے معنی پیدا کیے ہیں۔ (1) عشق حقیقی (2) عشق مجازی (3) معرفت الٰہی (4) خود آگہی (جو اللہ کی صفت ہے) (5) تکلفات شرعیہ و احکام الٰہی (6) زندگی اور اس کے آلام (7) عقل۔ لہٰذا اس ایک استعارے نے حافظ کے مصرعے کو زیادہ شاعری کا حامل کر دیا۔ دوسرے مصرعے میں قرعۂ فال زدن کا محاورہ (یعنی استعارہ) ہے، جو مجبوری کو بھی ظاہر کرتا ہے اس طرح یہ شعر تحکّم کے علاوہ طنز کے بھی مضمون کا حامل ہو جاتا ہے کہ لیجیے مجھ دیوانے کو پکڑا، جو کہ مجبور تھا، اس کے نام قرعہ آ ہی گیا تھا تو وہ کیا کرتا۔ اس نے اپنی مرضی سے تو یہ بار قبول نہ کیا تھا۔ ''من دیوانہ'' سے طنز کا پہلو اور بھی واضح ہوتا ہے کہ کمال غیر منصفی ہے، جو بوجھ آسمان سے نہ اٹھ

---

[1] حافظ کا شعر نقل کر کے اپنی ''فارسی دانی'' کا مظاہرہ نہیں بلکہ صرف مجبوری کا اظہار مقصود ہے کہ اردو کے شعر نہیں مل سکے۔ یوں بھی فارسی کے کئی شعر، جن کا ذکر میں نے کیا ہے نیر مسعود کے عطا کردہ ہیں، بلکہ اس پوری کاوش میں ان کا بڑا حصہ ہے، کیوں کہ ان سوالوں پر میں اور وہ مدتوں بحث کرتے رہے ہیں اور جو نتائج میں نے نکالے ہیں ان میں سے بیش تر پر ہم دونوں میں اتفاق رائے ہے۔

پایا وہ مجھ دیوانے پر لاد دیا! لیکن ''من دیوانہ'' بھی استعارہ ہے، کیوں کہ ''من دیوانہ'' سے صرف حافظ مراد نہیں ہیں (اس کے برخلاف قائم کے ''ہمیں'' سے صرف قائم مراد ہیں، یا زیادہ سے زیادہ نوع انسانی) اور نہ صرف تمام نوع انسانی مراد ہے، بلکہ دیوانہ بہ معنی عارف سے چند مخصوص صلاحیتوں اور کیفیت کے لوگ بھی مراد ہیں۔ یہی نہیں، بلکہ دیوانہ سے مراد دیوانۂ عشق بھی ہے، اور خود شاعر بھی (یعنی شاعر بحیثیت ایک فرقۂ انسانی کے) جس کے بارے میں مشرق و مغرب دونوں میں کہا جاتا رہا ہے کہ وہ ''جاننے والا'' یعنی محرم راز ہوتا ہے۔ منٹگمری واٹ نے تو یہ بھی لکھا ہے کہ قدیم عربی میں لفظ ''شاعر'' کے معنی ہی تھے ''جاننے والا'' The Knower اور ''کاہن'' Priest گویا شاعر کا وہی درجہ تھا جو کاہن کا تھا، کاہن جو محرم اسرار تھا اور دوسروں پر ان اسرار کی نقاب کشائی بھی کرتا تھا۔ اس طرح حافظ نے بار امانت، قرعۂ فال زدن اور من دیوانہ کے استعارے استعمال کرکے شعر میں معنی کی ایک نئی دنیا آباد کردی ہے۔ حافظ کا شعر قائم کے شعر سے یقیناً بہت زیادہ بہتر ہے یعنی بہت زیادہ شاعری ہے۔

لیکن قائم کا شعر بھی شاعری تو ہے ہی، کیوں کہ اس میں ہزار مریل سہی، لیکن ''عشق'' کا استعارہ تو استعمال ہی کیا گیا ہے، اور دوسرے مصرعے میں عشق کا استعارہ ''گلدر'' ٹھہرایا گیا ہے۔ تو ہم نے یہ کیسے فرض کیا کہ قائم کا شعر خراب ہے اور حافظ کا شعر اچھا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ اگر آپ حساب کتاب کے قائل ہیں تو یوں سمجھیے کہ قائم نے صرف دو استعارے استعمال کیے ہیں، وہ بھی کم زور، اور حافظ نے تین استعارے استعمال کیے ہیں، تینوں نہایت مضبوط۔ آپ پوچھ سکتے ہیں کہ قائم کا پہلا استعارہ (عشق) تو اس لیے کم زور ہے کہ اس کیے صرف دو معنی نکلتے ہیں اور وہ بھی بہت سامنے کے، اس قدر سامنے کے کہ ''عشق'' کو محض مروتاً ہی استعارہ کہا جاسکتا ہے، لیکن ''گلدر'' میں کیا برائی ہے؟ آپ اسے کیوں خراب کہتے ہیں، وہ تو استعارے کا استعارہ ہے، ظاہر ہے کہ اس میں دوہری قوت ہوگی۔

میں جواب دوں گا کہ بالکل درست۔ آپ نے اتنا تو مان لیا کہ وہ استعارہ زیادہ زور دار ہوتا ہے جس میں زیادہ معنی ہوں، لیکن استعارے (اور تشبیہ) کی خرابی کی ایک اور وجہ بھی ہوتی ہے، وہ بھی میں بیان کروں گا اور دکھاؤں گا کہ جس طرح جدلیاتی لفظ کا وقوع

شاعری کی پہچان کراتا ہے اسی طرح اچھے یا پرقوت جدلیاتی لفظ کا وجود اچھی شاعری کی پہچان کراتا ہے، اور خراب یا کم زور جدلیاتی لفظ کا وقوع خراب یا کم اچھی شاعری کو پہچاننا سکھاتا ہے اور اچھے اور خراب جدلیاتی لفظ کا معیار بھی قطعاً معروضی ہے۔

مشرق و مغرب میں لوگوں نے تشبیہ و استعارے کی تعیین قدر میں بڑی موشگافیاں کی ہیں۔ مثلاً ندرت کو ان کی بڑی خوبی بتایا گیا ہے۔ لیکن ندرت ایک اضافی اصطلاح ہے۔ جو چیز میرے لیے بڑی نادر ہے ممکن ہے وہ آپ کے لیے نہایت معمولی ہو۔ کسی ایسے شخص کا تصور کیجیے جس نے شاعری بالکل نہ پڑھی ہو اور وہ شاعری شروع کرے۔ ظاہر ہے کہ اس کی نظر میں معشوق کے چہرے کے لیے چاند کی تشبیہ انتہائی نادر ہوگی، لیکن ہم آپ اس کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھنے کے بھی روادار نہ ہوں گے۔ علاوہ بریں نادر تشبیہ یا استعارہ لازم نہیں ہے کہ اچھا ہی ہو۔ عشق کے بوجھ کے لیے مگدر کا استعارہ خاصا نادر ہے، لیکن میں اسے بالکل معمولی کہہ رہا ہوں۔ اگر یہ کہا جائے کہ مگدر نادر تو ہے لیکن موضوع (مستعارلہٗ یعنی عشق کے بوجھ) کا اظہار کرنے کے لیے کافی نہیں ہے تو میں کہہ سکتا ہوں کہ میرے خیال میں تو کافی ہے۔ اسی طرح اگر یہ کہا جائے کہ یہ استعارہ مضحک ہے یا متناسب نہیں ہے تو میں کہہ سکتا ہوں کہ مجھے تو قطعاً مضحک نہیں لگتا، یا میرے خیال میں تو یہ قطعاً متناسب ہے۔ تو پھر آپ کیا کہیں گے؟

دراصل یہ سارا جھگڑا تشبیہ اور استعارے کی اصل حقیقت کو نظر انداز کر دینے کی وجہ سے پیدا ہوا ہے کہ میں "مگدر" کو خراب استعارہ جانتے ہوئے بھی خراب ثابت نہیں کر پا رہا ہوں۔ حالاں کہ بات بالکل سامنے کی ہے۔ ان دونوں میں بنیادی شرط یہ ہے کہ دو مختلف اشیاء میں مشترکہ صفات یا خواص تلاش کیے جائیں۔ بس تو پھر وہی تشبیہ / استعارہ خوب صورت ہے جس میں مختلف ترین اشیاء کے مشترکات بیان ہوئے ہوں۔ مشبہ اور مشبہ بہ، مستعارمنہ، اور مستعارلہٗ، ایک دوسرے سے جس قدر مختلف ہوں گے، تشبیہ و استعارہ اتنے ہی اچھے ہوں گے۔ چہرے کو آفتاب سے تعبیر کیا تو کیا کمال کیا دونوں کی مماثلت (چمک اور تمازت) بالکل سامنے کی چیز ہے۔ استعارے کی شرط مغائرت ہے نہ کہ مماثلت۔

بڑے موذی کو مارا نفس امارہ کو گر مارا　　نہنگ و اژدہا و شیر نر مارا تو کیا مارا (ذوق)

نہایت پوچ شعر ہے، کیوں کہ نفس امارہ،، کو ''بڑے'' موذی سے استعارہ کیا گیا ہے، اور تین جانوروں کو چھوٹا موذی کہا ہے، مناسبت بالکل سامنے کی ہے، مغائرت بہت کم۔ صرف ہلکا سا مبالغہ ہے لیکن

یارو یہ ابن ملجم پیدا ہوا دوبارہ شیر خدا کو جس نے بھیلوں کے بن میں مارا (سودا)

مستعارمنہ (ابن ملجم اور شیر خدا) اور مستعارلہٗ (آصف الدولہ اور شیر صحرا) میں مماثلت کے قطعی عدم وجود کی وجہ سے اچھا شعر ہے۔ اگر چہ اپنے ممدوح و محسن کو ابن ملجم ٹھہرانا اخلاقی حیثیت سے قبیح ہے، لیکن اس سے شعر کے حسن پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ممکن ہے آپ کی طبیعت میں اس شعر سے کراہت پیدا ہو اور سودا کی بدتہذیبی پر غصہ آئے (جیسا کہ میرے ساتھ ہوا ہے) لیکن یہ ذاتی پسند ناپسند کا معاملہ ہے۔ بہ قول افتخار جالب ہر ایک کو اپنا اپنا مرکب پسند کرنے کا اختیار ہے۔

اب قائم کے ''مگدر'' کو دیکھیے۔ مگدر بھاری ہوتا ہے۔ عشق کا بوجھ دنیا جانتی ہے۔ اس طرح مستعارلہٗ اور مستعارمنہٗ میں بہت معمولی اختلاف ہے، لہٰذا یہ استعارہ خراب ہے۔ اب آپ کہیں یہ نہ کہہ دیجیے گا کہ ہمیں تو عشق اور مگدر میں بہت بڑا اختلاف نظر آتا ہے، کیوں کہ پھر مجھے یہ بھی بتانا پڑے گا کہ عشق اور مگدر میں بڑا اختلاف ہو تو ہو، لیکن عشق کے بوجھ اور مگدر کے بوجھ میں زیادہ اختلاف نہیں ہے۔ یہاں پر عشق کے بوجھ کا ذکر ہے، جس کے لیے مگدر جیسی بھاری چیز سے استعارہ کیا گیا ہے، بات تو جب بنتی جب اس بوجھ کے لیے کسی انتہائی ہلکی چیز مثلاً امانت (جو ایک لفظ، ایک علم، ایک پیغام کی حیثیت سے غیر طبیعی، یعنی بوجھ سے قطعاً عاری بھی ہو سکتی ہے) کا استعارہ تلاش کیا جاتا۔ ''خندۂ گل'' کا استعارہ معمولی ہے (اگر چہ پیکر اچھا ہے) کیوں کہ خندہ اور گل کی مناسبت سامنے کی چیز ہے، لیکن ''خندۂ زخم'' کا استعارہ زوردار ہے، کیوں کہ خندہ اور زخم بادی النظر میں ایک دوسرے کے بالکل برعکس ہیں۔ مناسبت کے ان نکات کو ان اشعار میں بھی دیکھیے:

میر ان نیم باز آنکھوں میں ساری مستی شراب کی سی ہے
ہے چشم نیم باز عجب خواب ناز ہے فتنہ تو سو رہا ہے در فتنہ باز ہے

پہلا شعر، ظاہر ہے کہ میر کا ہے۔ دوسرے شعر کا پہلا مصرع ناسخ نے کہا تھا جس پر خواجہ وزیر نے فی البدیہہ مصرع لگایا۔ مناسبت کے اعتبار سے نہ میر کی تشبیہ میں کوئی خاص بات ہے نہ ناسخ و وزیر کے استعارے میں۔ آنکھوں کو شراب کے پیالے بھی اکثر کہا گیا ہے اور فتنہ بھی۔ مگر دوسرے شعر میں پپوٹوں کو ''درفتنہ'' کہہ کر صاحب خانہ کے سوتے ہونے لیکن دروازہ کھلا ہونے کا ذکر کر کے ایک مکمل بصری پیکر خلق کیا گیا ہے۔ اسی طرح میر کے شعر میں اصل خوبی تشبیہ میں نہیں ہے، بلکہ لفظ ''میر'' میں ہے۔ مثلاً اس مصرعے سے تخلص نکال کر اسے یوں کر دیا جائے:

تیری ان نیم باز آنکھوں میں
آج ان نیم باز آنکھوں میں
ہائے ان نیم باز آنکھوں میں

وغیرہ، تو شاعری فوراً غائب ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ دراصل، یہ شعر لفظ ''میر'' کے استعمال سے انکشاف اور تحیر کا پیکر بن گیا ہے۔ ''میر! ان نیم باز آنکھوں'' کہنے سے پیکر یہ بنتا ہے کہ کسی شخص نے اچانک یہ محسوس کیا ہے کہ ارے، ان نیم باز آنکھوں کا راز یہ ہے کہ ان کی ساری مستی شراب کی سی ہے۔ لہٰذا یہ شعر یا تو محبوب کا سامنا ہونے پر انکشاف کی صورت حال بیان کر رہا ہے، یا سامنا ہونے کے بعد تنہائی میں زیر لب کہی ہوئی بات ہے جس میں ایک رنجیدہ تمنائیت ہے یا اس اچانک احساس کا نقشہ کھینچ رہا ہے کہ کسی شخص نے دفعتہً یہ محسوس کیا کہ اس کے اوپر جو نشہ کی سی کیفیت طاری تھی (یا ہے) وہ ان نیم باز آنکھوں کی وجہ سے تھی (یا ہے) اگر ''اُن'' کو ''اِن'' پڑھا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ شعر تنبیہ کی صورت حال کا بیان ہے کہ میر، تو اس طرف مت دیکھ، یہ نیم باز آنکھیں شراب کا سا نشہ رکھتی ہیں، تو انھیں دیکھ کر اپنے ہوش کھو دے گا۔ (یا ان کی مستی شراب کا سا اثر رکھتی ہے، شراب حرام ہے، تو کیوں ان کی طرف دیکھ کر شراب کا نشہ اپنے رگ وپے میں سرایت کرنے کا گناہ مول لیتا ہے۔) آخری صورت یہ ہے کہ اے میر، تو ان نیم باز آنکھوں کی مستی سے دھوکا نہ کھانا۔ یہ اصل مستی نہیں ہے، بلکہ شراب کی آوردہ مصنوعی اور کم تر درجے کی مستی ہے۔ (دل میں ایک چور بھی ہے کہ معشوق نے غیر کے ساتھ شراب تو نہیں پی ہے؟) علاوہ بریں لفظ ''ساری'' بھی تحیر اور انکشاف کی پست پناہی کرتا ہے۔

اس تجزیے کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں اگرچہ ناسخ و وزیر کے شعر کا حسن بھی پیکر کا خلق کردہ ہے، لیکن میر سے کم تر درجے کا ہے، کیوں کہ اگرچہ میر کا شعر بھی پیکر ہی کا مرہون منت ہے، لیکن (رچرڈس کی زبان میں) اس پیکر کے خلق کردہ محسوسات سے متعلق جو ذہنی واقعات منسلک ہیں وہ زیادہ متنوع ہیں۔ اس لیے میر کے جدلیاتی الفاظ میں نامیاتی زندگی زیادہ ہے، اس لیے میر کا شعر بہتر ہے۔ اسی تجزیے کی روشنی میں پیکر کی تعیین قدر کا اصول بھی طے ہو جاتا ہے۔ پیکر جس حد تک اور حواس خمسہ میں جتنے زیادہ حواسوں کو متحرک کرے گا، اتنا ہی اچھا ہوگا۔اس کی مثال میں ہوائی جہاز والے جملوں کے ذریعہ دے چکا ہوں، لہٰذا اعادے کی ضرورت نہیں ہے۔

اتنا لمبا سفر کرنے کے بعد ہم اپنے نقطۂ آغاز یعنی قائم، حافظ اور آزردہ کے اشعار پر واپس آتے ہیں۔ قائم اور حافظ کے اشعار کی روشنی میں آزردہ کا شعر پھر پڑھیے:

کامل اس فرقۂ زہاد سے اٹھا نہ کوئی　　　کچھ ہوئے تو یہی رندان قدح خوار ہوئے

حافظ کا شعر استعاروں سے مملو ہے، لیکن وہ استعارے مستعارمنہ سے منسلک ہیں۔ آزردہ کے استعارے حافظ کے استعاروں کا استعارہ ہے۔ حافظ کا آسمان، آزردہ کا فرقۂ زہاد، حافظ کا بار امانت، آزردہ کا کمال، حافظ کا بار امانت کش، آزردہ کا کامل۔ حافظ کا من دیوانہ، آزردہ کے رند، جن کے ساتھ قدح خوار کا استعارہ مضاعف ہے۔ صرف زدند کا کوئی استعارہ آزردہ کے یہاں نہیں ہے، یہاں اس کی کمی ہے۔ جیسا کہ میں اوپر دکھا چکا ہوں، قرعۂ فال زدن کا استعمال کر کے حافظ نے معنی کے چند نئے پہلو نکالے ہیں جو قرآن کی آیت سے بالکل الگ ہیں۔ لیکن استعارہ دراستعارہ ہونے کی وجہ سے آزردہ کا شعر ایک استعارے (اور اس کی مخفی معنویتوں) کی کمی کے باوجود اسی درجہ شاعری کا حامل ہے جتنا حافظ کا۔ کیوں کہ آزردہ کے استعارے حافظ کا استعاروں کو محیط ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے معنی بھی رکھتے ہیں۔ یعنی یہ کہ رند مشرب لوگ ہی دراصل درجۂ کمال کو پہنچتے ہیں، زاہد و عابد لوگوں کے بس کا یہ روگ نہیں۔ اب یہاں ابہام بھی داخل ہو جاتا ہے، کیوں کہ فرقۂ زہاد کی ناکامی کے مختلف اسباب ہو سکتے ہیں (گرمیِ عشق کا فقدان اور ظواہر پر زور، ریا کاری، دون ہمتی، معرفت کا فقدان، کیوں کہ معرفت اسی کو ملتی ہے جو پابندیِ رسوم سے انکار کرے وغیرہ) لیکن بیان نہیں کیے گیے ہیں۔

اسی طرح رندان قدح خوار، صوفی صافی لوگوں کا بھی استعارہ ہیں اور مردان آزاد مشرب کا بھی وغیرہ۔ حافظ کے شعر میں ابہام استعاروں کا پیدا کردہ ہے، آزردہ کا شعر اصلاً مبہم ہے، اس لیے شعر فہمی کے لیے زیادہ راہیں فراہم کرتا ہے۔ ان مزید توضیحات کی روشنی میں اگر یہ کہا جائے کہ آزردہ حافظ سے چھوٹے شاعر سہی، لیکن ان کا یہ شعر حافظ سے بڑھا ہوا ہے، تو چنداں غلط نہ ہوگا۔ بہر حال یہ بات تو پوری طرح ثابت ہو ہی چکی ہے کہ قائم کا شعر ان دونوں سے بہت نیچے ہے۔

تشبیہ/ استعارے کی ایک معروضی خوبی یہ بھی ہوتی ہے (جو متذکرہ خوبی کا دوسرا رخ ہے) کہ اگر چہ طرفین میں بہت زیادہ مغائرت نہ ہو لیکن مماثلت کا جو پہلو ڈھونڈا جائے وہ بہ آسانی نظر نہ آسکتا ہو یا جس پر دوسروں کی نظر نہ گئی ہو۔ اس سے یہ نتیجہ لازم ہے کہ اگر طرفین میں مغائرت بھی بہت زیادہ ہو اور مماثلت کا جو پہلو ڈھونڈا جائے وہ آسانی سے نظر نہ آسکتا ہو یا اس پر دوسروں کی نظر نہ گئی ہو تو اس سے بہتر تشبیہ یا استعارہ ممکن نہیں۔ جدید استعارے کی قوت کا راز یہی ہے۔ لیکن فی الحال میر انیس کے اس بند کا مطالعہ مقصود ہے۔

وہ روئے دل فروز وہ زلفوں کا پیچ و تاب — گویا کہ نصف شب میں نمایاں ہے آفتاب
ابرو کی ذوالفقار سے زہرہ عدو کا آب — آنکھیں وہ جن سے نرگس فردوس کو حجاب

پتلی کا رعب سب پہ عیاں ہے خدائی میں
بیٹھا ہے شیر نیستوں کو ٹیکے ترائی میں

دوسرے مصرعے کا پیکر بھی توجہ طلب ہے، لیکن ابھی آنکھوں کا ذکر ہو رہا تھا، اس نئے بیت کے استعارے کو اٹھایئے۔ آنکھ کی پتلی اور شیر میں نمایاں مغائرت ہے۔ اس استعارے میں وجدانی منطق کچھ یوں کار فرما ہوگی۔ (1) ممدوح کا چہرہ پر جلال ہے، شیر کی صورت پر بھی جلال برستا ہے۔ جلال کا اظہار آنکھوں سے ہوتا ہے اس لیے آنکھیں شیر کی طرح ہیں۔ (2)امام حسین کو شہ والا بھی کہا جاتا ہے، شیر بھی جنگل کا بادشاہ ہوتا ہے۔ بادشاہ پر جلال ہوتا ہے، آنکھیں اس جلال کا مطلع و مظہر ہوتی ہیں۔ (3) شیر جنگل میں رہتا ہے، میر انیس کے ذہن میں جنگل کا تصور ترائی ہی سے منسلک ہے، کیوں کہ ان کے زمانے میں پیلی بھیت، گونڈہ، سیتا پور سب ترائی کے جنگلوں سے ڈھکے ہوئے تھے۔ آنکھیں، سیاہ پلکوں سے اور اپنی

فطری نمی کی وجہ سے ترائی کے جنگل سے مشابہ ہیں۔ (4) اگر آنکھیں جنگل ہیں تو پتلیاں، کہ تاثر و جذبہ کا اظہار انھیں کے ذریعہ ہوتا ہے، اس جنگل کی سب سے ممتاز شے ہوئیں۔ جنگل کی سب سے ممتاز شے شیر ہوتا ہے، اس لیے پتلیاں شیر ہیں۔ (5) آنکھیں ہر وقت جلال کا مظہر نہیں ہوتیں، جلال ان میں خوابیدہ رہتا ہے، جو ذرا سی تحریک پر بھڑک سکتا ہے، لیکن خوابیدگی کے عالم میں بھی ان کی ہیبت کی خلق کردہ نفسیاتی فضا جاگتی رہتی ہے۔ (6) آنکھیں بہ ظاہر پر سکون اور خواب ناک ہیں لیکن پھر بھی چاق و چوبند اور چوکس نظر آتی ہیں۔ جس طرح شیر جب پنجے اندر کی طرف موڑ کر آرام کے آسن بیٹھتا ہے تو بھی خبرداری اور چوکسی کا تاثر قائم رکھتا ہے۔ یعنی وہ بہ یک وقت بدن کو ڈھیلا چھوڑے ہوئے آرام کرتا ہوا پھر بھی چوکنا دکھائی دیتا ہے اور ذرا سی آہٹ پا کر مستعد ہو جاتا ہے، اسی طرح شہ والا کی پتلیاں بھی ہیں، جو بہ یک وقت پر سکون اور پر جلال تاثر کی حامل ہیں۔

بیٹھا ہے شیر پنجوں کو ٹیکے ترائی میں

وجدانی منطق کی ان منازل کو واضح کرنے کے باوجود ابھی بہت سے پہلو باقی ہیں۔ علامتی مفہوم بھی دور نہیں ہے۔ استعارہ در استعارہ کے ساتھ ساتھ ہیبت ناک سکون اور پراسرار بے تعلقی لیکن بے پایاں قوت و خود اعتمادی کا اتنا مکمل پیکر شاعری میں کم ملے گا۔ دراصل اس استعارے کا اہم ترین پہلو یہ ہے کہ اس کی پشت پناہی ایک غیر معمولی پیکر (پنجوں کو ٹیکے ہوئے ترائی میں بیٹھا ہوا شیر) کے ذریعہ ہو رہی ہے۔ اور یہ پشت پناہی اس قدر لازم و ملزوم کا حکم رکھتی ہے اور یہ کہنا ممکن نہیں ہے کہ استعارہ کہاں شروع اور پیکر کہاں ختم ہوتا ہے۔ پورا پیکر استعارہ بھی ہے اور پورا استعارہ پیکر بھی۔ لہٰذا جب استعارہ اور پیکر کا انضمام ہو جائے تو اعلیٰ ترین جدلیاتی لفظ جنم لیتا ہے، کیوں کہ پھر وہ علامتی استعارہ بن جاتا ہے۔ علامتی استعارے کا غیاب اور وجود مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھیے:

بوئے یار من ازیں سست وفای آید ۔۔۔ گلم از دست بگیرید کہ از کار شدم (نظیری)

تمام از گردش چشم تو شد کار من اے ساقی ۔۔۔ ز دست من بگیر ایں جام را کز خویشتن رفتم (صائب)

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا ۔۔۔ ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں (سودا)

حالی، سودا اور نظیری کے شعروں پر یوں اظہار خیال کرتے ہیں:

> ''از کار شدم'' میں وہ تعمیم نہیں ہے جو اس میں ہے کہ ''چلا میں''۔ نہیں معلوم کہ آپے سے چلا یا دین و دنیا سے چلا، یا جگہ سے چلا یا کہاں سے چلا۔ اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ''چلا میں'' ہمیشہ ایسے موقع پر بولا جاتا ہے جب آدمی مدہوش و بدحواس ہو کر گرنے کو ہوتا ہے۔ اور ''از کار شدن'' میں یہ بات نہیں ہے۔ معطل ہونے، معذول ہونے اپاہج اور نکمے ہونے کو بھی ''از کار شدن'' سے تعبیر کرتے ہیں۔

تعجب ہے کہ اس درجہ شعر فہمی پر قادر شخص کے بارے میں کلیم الدین احمد لکھتے ہیں کہ ''خیالات ماخوذ، شخصیت معمولی، نظر سطحی''۔ سطحی نظر والے ''چلا میں'' اور ''از کار شدم'' کے فرق کو کہاں محسوس کرتے ہیں اور ''چلا میں'' کو اس کے پیکری کردار اور ابہام (جس کی حالی نے ''تعمیم'' کہا ہے) کی بنا پر ''از کار شدم'' سے کہاں بہتر کہہ سکتے ہیں؟ حالی نے بالکل صحیح سمجھا ہے کہ سودا نے ''چلا میں'' کہہ کر پیکر کی وضاحت اور استعارے کے ابہام کو یک جا کر دیا ہے۔ پیکر اور استعارے کے اس ادغام کی وجہ سے سودا کا شعر نظیری سے بہت بہتر ہے، اگرچہ یہاں بھی آنکھوں کے نشیلے پن کی بات ہے جو ایک معمولی استعارہ ہے۔ شعر کی خوبی ''کیفیت چشم'' میں نہیں ہے، جو ایک عمومی اور سطحی بیان ہے، بلکہ ''چلا میں'' کے علامتی استعارے میں ہے۔ حالی کے اسی اصول پر صائب کا شعر پرکھا جائے تو بھی بات پھر سامنے آتی ہے۔ بہ ظاہر تو سودا نے صائب کا ترجمہ ہی کر ڈالا ہے، لیکن ''از خویشتن رفتم'' میں بھی وہی محدود معنویت ہے جو'' از کار شدم'' میں ہے، بلکہ اس سے کم ہی ہے، کیوں کہ بہرحال ''از کار شدن'' کے اور معنی بھی ہوتے ہیں، چاہے سیاق و سباق میں وہ بہت زیادہ مناسب نہ ہوں، لیکن ''از خویشتن رفتن'' کے معنی محض ''ہوش کھو دینے'' کے ہیں، یہاں ''مدہوش و بدحواس'' ہونے تک کی بات تو ہے، لیکن مدہوش ہو کر گرنے کا پیکر موجود نہیں ہے، اور نہ وہ امکانات ہیں جن کی طرف حالی نے اشارہ کیا ہے۔ اسی طرح صائب نے ساقی سے خطاب کر کے اپنی مدہوشی کو ایک شخص موجود سے متعلق کر دیا ہے۔ سودا کا ''اس'' کسی شخص موجود کے بارے میں نہیں ہے، بلکہ یہ بھی کہنا مشکل ہے کہ کسی شخص واقعی ہی کے بارے میں ہے۔ ''اس'' کی تخصیص نہ ہونے کی وجہ سے ہم اسے خواب میں دیکھا ہوا کوئی پیکر، نشے میں

سوجھی ہوئی کسی پری کی شبیہ، خیال میں جھلکی ہوئی کسی حسینہ، حتی کہ کسی فینٹسی زدہ منظر سے بھی متعلق کر سکتے ہیں جس میں دو مسحور کن آنکھیں افق تا افق چھائی ہوئی ہیں۔ لہٰذا لفظ ''اس'' کا ابہام اسے استعارے کے قریب لے آتا ہے۔ پھر ''گردش چشم'' اور ''کیفیت چشم'' کے فرق پر غور کیجیے۔ اگرچہ آنکھوں کے نشیلے پن کا استعارہ پیش پا افتادہ ہے، لیکن پھر بھی ''گردش چشم'' کی طرح واضح بیان نہیں ہے۔ سودا جس چیز سے متاثر ہوئے ہیں وہ آنکھوں کا نشیلا پن، ان کی گردش، ان کی لگاوٹ ان میں سے کوئی بھی ایک چیز یا یہ سب چیزیں ہو سکتی ہیں (علاوہ بریں اور بھی بہت سی کیفیات ہیں جن کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔) ''گردش'' کا لفظ صرف ایک کیفیت کو ظاہر کرتا ہے۔ پھر ''اس جام'' کی جگہ صرف ''ساغر'' کہہ کر سودا نے صورت حال کی غیر قطعیت یعنی اس کی معنویت اور بڑھا دی ہے۔ پیکر کا ایک لازمہ یہ بھی ہے کہ اس میں الفاظ جس قدر کم استعمال ہوں گے، اس کی وضاحت زیادہ ہوگی (وضاحت سے معنی کی وضاحت نہیں، بلکہ پیکری Imagistic وضاحت مراد ہے۔) مثلاً پرندہ اپنے پر پھڑپھڑاتا ہوا اڑ گیا'' میں وہ وضاحت نہیں ہے جو ''پرندہ پر پھڑپھڑا کر اڑ گیا'' میں ہے۔ سودا نے اس (یعنی اس) کا غیر ضروری لفظ خارج کر کے مصرع ثانی کی پیکریت میں اضافہ کر دیا ہے۔ آخر میں ''مجھے یاد ہے'' کی مختلف معنویتوں پر بھی غور کیجیے۔ ممکن ہے ساغر اس لیے ناقابل قبول ہو کہ کیفیت چشم میں جو سکر تھا وہ ساغر میں نہیں ہے۔

اب بذات خود مبہم پیکر کا نمونہ دیکھیے، جس میں علامتی استعارے کی کیفیت یہ ہے کہ پیکر ہی استعارے کا کام کر رہا ہے۔ میر انیس کے دوسرے مصرعے: گویا کہ نصف شب میں نمایاں ہے آفتاب، میں پیکر مجرد اور غیر منسلک ہے۔ بیت کے مصرعے: بیٹھا ہے شیر پنجوں کو ٹیکے ترائی میں، کا پیکر ہی استعارہ بھی ہے۔ سودا کا پیکر ''کہ چلا میں'' بھی استعارہ اور پیکر کا بہ یک وقت عمل کر رہا ہے۔ اب جس شعر کا مطالعہ مقصود ہے اس میں محض پیکر ہے، استعارہ بالکل نہیں ہے لیکن پیکر کے ساتھ جس قسم کے ذہنی واقعات وابستہ ہیں وہ استعارے کی تاثیر پیکر میں پیدا کر دیتے ہیں:

غم کا نہ دل میں ہو گزر وصل کی شب ہو یوں بسر　　سب یہ قبول ہے مگر خوف سحر کو کیا کروں (حسرت)

تنہا نہ روز، ہجر ہے سودا پہ یہ ستم　　پروانہ ساں وصال کی ہر شب جلا کرے (سودا)

شام شب وصال ہوئی یاں کہ اس طرف ہونے لگا طلوع ہوی خورشید رو سیاہ (میر)

میرانیس کا آفتاب تینوں شعروں میں نمایاں ہے۔ لیکن سودا کا شعر حسرت سے بہت بہتر ہے۔ میں اس پر غور کرتا ہوں تو وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ یہ تو معلوم ہو جاتا ہے کہ حسرت کے شعر میں خرابی کی مشینی وجہیں کیا ہیں، لیکن حسرت کی کمزوری جان لینے سے سودا کی مضبوطی نہیں ثابت ہوتی۔ سودا کے یہاں پیکر بھی کوئی خاص نہیں ہے، اگر چہ برجستگی یا بندش کی چستی موجود ہے لیکن برجستگی اور بندش کی چستی کو ہم نثر کی خوبیاں کہتے ہیں اور شاعری کے ناٹ سے باہر کر چکے ہیں، علاوہ بریں میں جس معروض کی تلاش میں ہوں وہ برجستگی اور بندش کی چستی سے نہیں ادا ہوتا۔ حسرت کا مشینی عیب واضح ہے۔ دوسرے مصرع میں ''سب یہ قبول ہے مگر'' غیر ضروری ہے یا زیادہ سے زیادہ رعایت کرکے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ لفظ ''مگر'' کافی ہے۔ نثر یوں ہوگی:

وصل کی شب یوں بسر ہو (کہ) غم کا دل میں گزر نہ ہو، مگر خوف سحر کو کیا کروں۔

''سب یہ قبول ہے'' کا ٹکڑا اس لیے بھی نادرست ہے کہ شرط صرف ایک بیان کی گئی ہے: غم کا دل میں گزر نہ ہو، لیکن صفت جمع ''سب'' رکھی ہے، جو بول چال کی ڈھیلی ڈھالی زبان میں تو درگزر کیا جاسکتا ہے، لیکن شعر کی ٹھسا ٹھس بھری ہوئی دنیا میں اس کی جگہ کہاں۔ بہر حال، اگر ''سب یہ قبول ہے'' کا ٹکڑا حذف کرکے کچھ اور الفاظ رکھ دیے جائیں جو اس کی طرح نا درست اور غیر ضروری نہ ہوں تو کیا یہ شعر سودا کا ہم پلہ ہو سکتا ہے؟ مثلاً اگر یہ شعر یوں کہا گیا ہوتا:

غم کا نہ دل میں ہو گزر وصل کی شب ہو یوں بسر مجھ کو قبول ہے مگر خوف سحر کو کیا کروں
بات تو ٹھیک ہے مگر خوف سحر کو کیا کروں
کہنا ترا بجا مگر خوف سحر کو کیا کروں
مجھ کو بھی ہے خبر مگر خوف سحر کو کیا کروں

تو کیا صورت حال ہوتی؟

یہ تو مانی ہوئی بات ہے کہ میرے خود ساختہ مصرعوں میں اصل مصرعے کا عیب نہیں ہے، اس لیے اس حد تک تو یقیناً شعر بہتر ہوا ہے، اور اب اس میں وہی خوبی ہے، یعنی برجستگی اور

غیر ضروری الفاظ کا عدم وجود جو سودا کے شعر میں ہے لیکن پھر بھی سودا کا شعر بہتر ہے۔ تو کیا اس وجہ سے کہ سودا کے یہاں جدلیاتی لفظ (یعنی تشبیہ، پروانہ ساں) استعمال ہوا ہے؟ لیکن تشبیہ کے بارے میں میں دعوا کر چکا ہوں کہ طرفین میں جتنی مغائرت ہوگی تشبیہ اتنی ہی اچھی ہوگی۔ یہاں مغائرت کچھ نہیں، مماثلت بالکل سامنے کی ہے۔ میں اس طرح جل رہا ہوں جس طرح پروانہ جلتا ہے۔ نہایت معمولہ تشبیہ ہے۔

تو کیا سودا کے شعر کا آہنگ بہتر ہے؟ لیکن سطح پر دکھائی دینے والے آہنگ کی حد تک تو حسرت کا شعر زیادہ مترنم ہے۔ اندرونی قافیہ بھی ہے (گزر، بسر، مگر) بحر بھی ایسی ہے کہ اسے ہمارے نقاد عروضی اور مترنم کہتے آئے ہیں۔ سودا کے یہاں تو ایسی کوئی بات نہیں۔ ذرا اور گہرے اتریئے۔ عروض کی زبان میں کہا جائے تو حسرت کے مصرعوں کا وزن مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن ٹھہرتا ہے۔ مفتعلن مفاعلن کو اکائی فرض کیجیے تو ایک اکائی میں چار بڑی آوازیں (مف، لن، فا، لن) اور چار چھوٹی آوازیں (ت، ع، م، ع) سنائی دیتی ہیں۔ بڑی آوازوں کی ترتیب یہ ہے کہ مفتعلن کی دونوں بڑی آوازیں دائروی ہیں، کسی مصوتے پر ختم نہیں ہوتی۔ یعنی ''مف'' اور ''لن'' میں وہ طوالت نہیں ہے جو ''مو'' اور ''لو'' میں ہے۔ مفاعلن کی پہلی بڑی آواز (فا) منحنی ہے، کیوں کہ مصوتے پر ختم ہوتی ہے اور لمبی ہے۔ مگر دوسری بڑی آواز ''مف'' کی طرح دائروی یعنی ''لن'' ہے۔ ظاہر ہے مصوتی اور مصمتی آوازوں کی یہ ترتیب اس وزن کے لیے بہترین یعنی عینی ideal ہوگی، کیوں کہ بہ صورت دیگر علمائے عروض پر آسانی مفتعلن مفاعلن کی فاع لن فعالتا وغیرہ کچھ اور ارکان رکھ دیتے جو بہترین ترتیب کے حامل ہوتے۔ لہٰذا اگر اس وزن میں کہے گئے کسی شعر کی آوازیں اسی ترتیب سے آئیں جس ترتیب سے اصل وزن میں واقع ہوئی ہیں تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس شعر نے آہنگ کی عینی ترتیب کو حاصل کرلیا ہے۔ اب حسرت کا شعر دوبارہ پڑھیے:

غم کا نہ دل میں ہو گزر مفتعلن مفاعلن
وصل کی شب ہوں یوں بسر مفتعلن مفاعلن
سب یہ قبول ہے مگر مفتعلن مفاعلن
خوف سحر کو کیا کروں مفتعلن مفاعلن

آپ نے دیکھا کہ آوازوں کی ترتیب یعنی وزن کی بالکل نقل ہے۔ ''سب یہ قبول'' میں ''بو'' اور ''خوف سحر'' میں ''خو'' اگرچہ مصوتے پر ختم ہوئے ہیں، لیکن چوں کہ لام اور سفے ساکن دونوں کے فوراً بعد ان سے جڑے ہوئے ہیں، اس لیے آپ نہ ''بو'' کو بہت زیادہ طویل کر سکتے ہیں نہ ''خو'' کو۔ لہٰذا حسرت کا شعر یعنی آہنگ کا حامل ہے۔ تین اندرونی قافیے بھی موجود ہیں، ردیف و قافیہ میں کاف کی تکرار نے آہنگ اور بھی مرتعش و متحرک کر دیا ہے، جس میں گزر، بسر اور مگر کے آخر میں آنے والی رائے مہملہ نے بھی اپنا کام کیا ہے۔ ثابت ہوا کہ حسرت کا شعر ظاہری آہنگ کے اعتبار سے سودا سے بڑھا ہوا نہیں تو برابر تو ہے ہی۔
اب اسی وزن میں اقبال کے شعر دیکھیے:

گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر

آپ کہیں گے یہ مطلع ہے، مطلعے کا مقابلہ شعر سے کرنا زیادتی ہے لیکن یہ تو میرے دل کی بات ہوئی۔ شعر لیجیے:

حسن بھی ہو حجاب میں عشق بھی ہو حجاب میں یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
وہ شب درد و سوز و غم کہتے ہیں زندگی جسے اس کی سحر ہے تو کہ میں اس کی اذاں ہے تو کہ میں

میں نے حسرت کا صوتی تجزیہ کرتے وقت یہ بات نہیں کہی تھی کہ حسرت کے یہاں ترصیع کا حسن بھی ہے، اور حرف دبتے بھی نہیں ہیں۔ غم کا نہ دل مفتعلن ہو گزر مفاعلن۔ اقبال کے دوسرے مصرعے میں ترصیع بالکل نہیں ہے، ''آشکار'' دو ٹکڑے ہو جاتا ہے۔ یا تو خود آ مفتعلن شکار ہو مفاعلن یا مجھے آ مفتعلن شکار کر مفاعلن۔ ''کہتے ہیں زندگی جسے'' میں ترصیع بھی غائب ہے، اور ''کہتے'' کی یائے مجہول دبتی بھی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اقبال کے شعر بہتر آہنگ کے حامل ہیں۔ حسرت کی طرح یہاں رائے مہملہ یا اس طرح کی کسی مرتعش آواز کی کثرت بھی نہیں ہے۔ سوائے اس کے کہ ''آشکار کر'' میں کاف عربی اور رائے مہملہ کی اور ''اذاں ہے تو کہ میں'' میں نون غنہ طویل کی تکرار ہے کوئی ظاہری کرتب نہیں استعمال کیا گیا ہے۔ اب میں آپ کو اپنے پچھلے تجربے کی یاد دلاؤں گا جہاں میں نے غالب کا ہم وزن وہم زمین شعر کہا تھا اور پوچھا تھا کہ اس میں غالب کا سا آہنگ کیوں نہیں ہے۔

اس سوال کو یوں بھی پوچھ سکتے ہیں کہ میرے گڑھے ہوئے شعر میں آہنگ اس قدر و قیمت کا حامل کیوں نہیں تھا جو غالب کے آہنگ میں ہے؟ اگر یہ کہا جائے کہ غالب کے شعر میں آوازوں کی جو ترتیب تھی، مصوتوں اور مصمتوں کا جو نظام تھا، وہ میرے خود ساختہ شعر میں نہیں تھا اور ہربرٹ ریڈ کی زبان میں جواب دیا جائے کہ کلام اس وقت شاعری بن جاتا ہے جب موضوع کو آہنگ کے مناسب ہیئت مل جاتی ہے، تو میں کولرج کی اصطلاح میں یہ نہ کہوں گا (اگرچہ کہہ سکتا ہوں) کہ ہر موضوع کی ہیئت (جس میں آہنگ شامل ہے) اس کے ساتھ ہی پیدا ہوتی ہے، بلکہ رچرڈس کی مثال دے کر اپنے موقف کو واضح کروں گا۔

رچرڈس نے ملٹن کی نظم "صبح مولود مسیح" On the morning of Christ's Nativity سے ہو بہو ملتے ہوئے ظاہری آہنگ میں ایک مہمل نظم کہہ کر پوچھا ہے کہ اس نظم میں ملٹن کی سی خوب صورتی کیوں نہیں ہے؟ اگر خوب صورتی آہنگ کا ایک جز تھی تو آہنگ تو موجود ہے، پھر خوب صورتی کیوں نہیں؟ میں بھی اقبال کی ہو بہو نقل میں ایک شعر کہتا ہوں:

جرم بھی ہو نقاب میں، برق بھی ہو نقاب میں یا تو سلا کے وار ہو یا اسے آکے وار کر

رچرڈس کی اصلاح کرنے کی کوشش چھوٹا منہ بڑی بات سہی، لیکن چھوٹے منہ کا کچھ تو حق ہے۔ اس لیے میں یہ کہتا ہوں کہ کسی شعر کے ظاہری آہنگ کی ہو بہو نقل صرف وہ شعر ہی ہو سکتا ہے، کیوں کہ ہر مصمتے اور مصوتے کا اپنا آہنگ ہوتا ہے۔ "حسن" کا جو آہنگ ہے وہ "جرم" کا نہیں ہے، جو "حجاب" کا ہے وہ "نقاب" کا نہیں ہے۔ مگر اس باریک فرق کے علاوہ اقبال اور میرے خود ساختہ مہمل، ملٹن اور رچرڈس کے خود ساختہ مہمل میں کوئی فرق نہیں۔ ظاہر ہے کہ اقبال اور ملٹن کے آہنگ کی ساری قدر و قیمت مجرد مصوتوں اور مصمتوں میں نہیں ہے، بلکہ اس کا بہت بڑا حصہ اس ترتیب و نظم اور اس طوالت واختصار میں ہے جو ان آوازوں کے مجموعوں کا خاصہ ہے، جیسا کہ میں اوپر دکھا چکا ہوں۔ لہٰذا میرے خود ساختہ شعر نے مشینی طور پر اقبال کے آہنگ کا بہت بڑا حصہ ضرور حاصل کر لیا ہے لیکن یہ بھی درست ہے کہ خود ساختہ مہمل کے آہنگ میں وہ حسن نہیں ہے جو اقبال میں ہے۔ رچرڈس کہتا ہے:

> اس مزکی اور مطہر بے جان مورتی اور اصل (نظم) کے آہنگ میں جو فرق ہے وہی
> بے جان مورتی کو شاعرانہ خوبی سے عاری کر دیتا ہے۔

الفاظ کے "نیم جادوئی غلبے" کا اقرار کرتے ہوئے بھی اسے اصرار ہے کہ وہ جس قوت کے ذریعہ شعر ہمارے ذہنوں پر حکم رانی کرتے ہیں وہ ان "جذباتی تاثیروں Influences کے باہم دگر اور بہ یک وقت عمل کی بنا پر ہے" جو ان کے ابہام اور غیر قطعیت ہی کے ذریعہ بر پا ہوتا ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ آہنگ شعری حسن کا حصہ نہیں ہوتا۔ لیکن اپنے مشینی ڈھانچے کے علاوہ بقیہ سارا آہنگ معنی کا محکوم اور مرہون منت ہوتا ہے۔ اس مشینی ڈھانچے کی بھی اہمیت ہے، بلکہ بعض اوقات تو مشینی ڈھانچے کو ہی زیادہ اہمیت دینی ہوتی ہے، جیسا کہ میں نے اپنے ایک مضمون میں ظاہر کیا ہے۔ مشینی ڈھانچے میں تنوع بالآخر معنی میں تنوع کو راہ دیتا ہے۔ بہت سے الفاظ ایسے بھی ہیں جو شعر میں صرف اس وجہ سے نہیں استعمال ہوتے کہ ان کا وزن، شعر کے وزن میں نہیں کھپتا۔ ظاہر ہے کہ اس حد تک تو آپ کا شعر معنی سے محروم رہ ہی گیا۔ اس لیے متنوع مشینی ڈھانچوں کے استعمال کے ذریعہ متنوع الفاظ شعر میں داخل ہوتے رہتے ہیں۔ ظاہری آہنگ وہ باطنی حد ہے شعر جس سے باہر نہیں نکل سکتا۔ لہٰذا نہ صرف یہ کہ اس کا اپنا مستقل وجود ہے بلکہ یہ بھی کہ وہ اس حد تک معنی پر حکومت بھی کرتا ہے۔ ڈرائڈن نے قافیہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اچھا قافیہ وہ ہے جو خود مضمون سے پیدا ہوتا ہے نہ کہ وہ جو مضمون کو پیدا کرتے۔ حالاں کہ حقیقت اس کے برعکس بھی ہو سکتی ہے، اکثر مضامین صرف اسی لیے سوجھتے ہیں کہ قافیہ ان کی طرف رہ نمائی کرتا ہے۔ رعایت لفظی کی بے مثال خوبی کے حامل شاہ نصیر کے اس مطلع کو دیکھیے:

خیال زلف دوتا میں نصیر پیٹا کر گیا ہے سانپ نکل اب لکیر پیٹا کر

ناسخ اس کے بارے میں بہت عمدہ بات کہی ہے کہ اگر نصیر تخلص نہ ہوتا تو یہ مطلع ذہن میں نہ آتا۔ شیلی نے بھی اپنی مشہور نظم Epipsycbidiom کا جو پہلا مسودہ چھوڑا ہے اس میں جگہ جگہ صرف قافیے لکھے ہوئے ہیں، مصرعوں کا پتہ نہیں ہے۔ یہی معاملہ ظاہری یا مشینی آہنگ کے ساتھ بھی ہے، کبھی کبھی خیال ظاہری آہنگ کو جنم دیتا ہے تو کبھی کبھی ظاہری آہنگ بھی خیال کو خلق کرتا ہے۔

لیکن مشینی آہنگ کی یہ اہمیت صرف مبادی Preliminary حیثیت رکھتی ہے۔ اگر ایسا

نہ ہوتا تو اقبال کے شعر حسرت اور میرے شعروں سے اچھے نہ ہوتے۔ مشینی آہنگ نے تو اپنا کام کر دیا۔ حسرت کے شعر میں جتنی خوبی ممکن تھی، آگئی، لیکن معنی کے پیدا کردہ آہنگ کا کہیں پتہ نہیں۔ میں نے جو آہنگ کی خوبی کو شعر کی پہچان نہیں قرار دیا ہے تو وہ اسی لیے کہ معنی کی خوبی اور پیچیدگی جہاں ہوگی وہاں آہنگ کی خوبی اور پیچیدگی بھی ہوگی۔ اور اس لیے بھی کہ معنی اور آہنگ کی اس تقریباً مکمل وحدت کی وجہ سے آہنگ کا آزاد اور معنی سے ماورا وجود معروضی طور پر ثابت نہیں ہو سکتا۔ جب غالب چراغان شبستان دل پروانہ کہتے ہیں تو آہنگ کی خوبی صرف حرف نون و الف کی تکرار میں نہیں ہے، بلکہ الگ الگ الفاظ کا آہنگ مرکب اضافی کی شکل میں آکر کچھ اور ہی صورت اختیار کرتا ہے، اور مرکب پیکر کی شکل میں آکر ایک اور بعد Dimension کا حامل ہو جاتا ہے۔ اس پیکر کی معنوی دنیا آزاد ہے اور اس صوتی نظام سے منسلک ہونے کے باوجود جو مرکب اضافی میں مضمر ہے، یہ دنیا اس مرکب اضافی کے حدود کی پابند نہیں ہے، اگرچہ اس کے بغیر وجود میں نہ آتی۔

اس کو یوں دیکھیے: چراغاں، شبستاں، دل، پروانہ۔ یہ سب الفاظ اپنا اپنا آہنگ رکھتے ہیں۔ جب یہ مرکب اضافی بنتے ہیں تو اپنے اپنے آہنگوں کو ساتھ لاتے ہیں۔ ان کے ٹکراؤ، اتصال اور امتزاج سے ایک نیا آہنگ خلق ہوتا ہے۔ لیکن یہ مرکب پیکر بھی ہے اور پیکر کی حیثیت سے آہنگ کی ایک اور جہت رکھتا ہے جو اس تصویر یا تاثر یا انسلاک سے متعلق ہے جو کہ پیکر نے خلق کی ہے، یعنی اس معنوی فضا سے متعلق ہے جو کہ پیکر نے بنائی ہے۔ چراغان شبستاں کا ایک معنوی تاثر ہے جو خیابان زمستاں کا نہیں ہے۔ یہ معنوی تاثر اس آہنگ سے بھی پیدا ہوا ہے جو چراغان شبستاں میں ہے، کیوں کہ اس مرکب کے آہنگ میں ایک گرمی اور بے قراری ہے جس کا تاثر اس گرمی سے مربوط ہے جس کا ہیولیٰ چراغاں اور شبستاں کے معنوی پہلو کا مرہون منت ہے۔ اس طرح آہنگ کی تیسری منزل آتی ہے، جس میں الگ الگ الفاظ مرکب اضافی سے ٹکرا رہے ہیں۔ گویا تین منزلیں یہ ہوئیں: لفظ واحد، لفظ مرکب (جس میں مرکب کے الفاظ ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں) اور پیکر، جس میں لفظ واحد، لفظ مرکب سے ٹکراتا ہے۔ غالب کے متنوع آہنگ کی اصل وجہ ان کے مرکبات اضافی میں نہیں ہے۔ بلکہ اس بات میں ہے کہ ان کے اکثر مرکبات پیکر بھی ہوتے ہیں۔ پیکر کی شکل میں آکر مرکب کے معنی بدل جاتے ہیں اور یہ معنی آہنگ پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ میر کے یہاں

متنوع آہنگ کی کمی اسی وجہ سے ہے کہ ان کے پیکر مرکب کی شکل میں بہت کم آئے ہیں۔ شبلی نے اسی حقیقت کی طرف یوں اشارہ کیا ہے کہ میرانیس کی بہت سی تشبیہوں میں ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ مرکب ہیں۔

حاصل کلام یہ کہ حسرت کا شعر ظاہری آہنگ کے اعتبار سے سودا کے شعر سے کچھ بڑھا ہی ہوا ہے، لیکن اس کا معنوی آہنگ سودا سے بہت کم ہے اس لیے وہ کم تر درجے کا شعر ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو میرا خود ساختہ مہمل بھی اقبال کے شعر سے بہت فروتر نہ ہوتا، تھوڑا ہی کم ہوتا۔ اب سوال یہ ہے کہ یہ معنوی آہنگ، (یا اس موضوعی اصطلاح کو ترک کر کے صرف معنویت پر اکتفا کی جائے) یہ معنویت، کہاں سے آئی ہے؟ یہاں حالی کا فارمولا پوری طرح منطبق نہیں ہوتا، کیوں کہ اس شعر میں جدلیاتی لفظ تو ہے نہیں۔ اور ابہام اس طرح کا نہیں ہے کہ بہت سے معنی پیدا ہوں۔ یہ درست ہے کہ اس شعر میں ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کی طرح کا ابہام نہیں ہے، لیکن ایک دوسری طرح کا ابہام ہے جس پر گفتگو بعد میں ہوگی، اس وقت رچرڈس کے اس دعوے کا ثبوت فراہم کرنا مقصود تھا کہ آہنگ محض چند لفظی کرتبوں کا نام نہیں بلکہ پوری شخصیت کا اظہار ہے۔ اسی شخصیت کا ایک اظہار یہ بھی ہے کہ جہاں حسرت وصل کی شب کہتے ہیں وہاں سودا روز ہجر سے بات شروع کرتے ہیں۔ حسرت نے خوف سحر کا اظہار کر دیا ہے اور اپنے جذباتی عدم توازن کی وجہ بیان کر دی ہے۔ سودا نہ سحر کا ذکر کرتے ہیں اور نہ خوف کا، وہ صرف جلنے کا ذکر کرتے ہیں۔ اس جلنے کی وجہ خوف سحر بھی ہو سکتی ہے، رشک بھی ہو سکتا ہے، انتہائے شوق بھی ہو سکتا ہے۔ (کیوں کہ پروانہ انتہائے شوق میں جل مرتا ہے۔) حسرت کا خوف ایک مادی، جسمانی اور خود غرضانہ جذبہ ہے، وہ صرف اپنی غرض کی وجہ سے رات کی طوالت کے متمنی ہیں، سودا کے یہاں رات کی طوالت کا ذکر نہیں ہے، کیوں کہ ان کا جلنا اصلاً میروگی کا جلنا ہے۔ روز ہجر ان کو دوری کی وجہ سے جلاتا ہے اور شب وصال قرب کی وجہ سے خاک کرتی ہے۔ اس شعر کا ابہام یہ ہے کہ بہ ظاہر یہ شعر رات کے اختصار کا ماتم کرتا ہے، لیکن دراصل یہ ایک مابعد الطبیعیاتی تجربے کا اظہار ہے، شعر جس کے لیے صرف بہانہ ہے اور بس۔

اب میر کا شعر پھر پڑھیے:

شام شب وصال ہوئی یاں کہ اس طرف ہونے لگا طلوع ہی خورشید روسیاہ

فنی نقطۂ نظر سے یہ شعر سودا سے کم تر ہے، کیوں کہ دوسرے مصرع میں بہ ظاہر لفظ ''ہی'' زائد ہے، لہٰذا اس میں وہی عیب ہے، اگرچہ اس درجے کا نہیں، جیسا حسرت کے یہاں ہے۔ جس تجربے کا اظہار کیا گیا ہے وہ بھی بہ ظاہر حسرت سے قریب تر ہے، کیوں کہ یہاں بھی خود غرضی کا رونا ہے کہ رات بہت چھوٹی ہے۔ لیکن پھر بھی یہ سودا سے آگے کی شعری منزل ہے، کیوں کہ اس کا ابہام طے نہیں ہو سکتا۔ شام ہوتے ہی سورج نکلنے لگتا ہے یعنی صبح ہونے لگتی ہے۔ میر نے رات کو طوالت کو موضوعی تجربے کی مدد سے ایک لمحے میں سمٹا دیا ہے۔ یعنی رات اتنی چھوٹی معلوم ہوتی ہے کہ معلوم ہوتا ہے آئی ہی نہیں، شام ہوئی نہیں کہ سویرا بھی آ گیا۔ لیکن کیا یہ محض ایک موضوعی اور داخلی تجربہ ہے، یعنی یہ صرف محسوس ہوا ہے کہ شام اور صبح کے درمیان کوئی فصل نہیں، یا واقعی ایسا ہوا ہے؟ ممکن ہے صبح کا دھوکا ہوا ہو۔ چاند کی روشنی سورج کی چمک کے سامنے اس قدر ماند ہے (ماند کے اصل معنی کالے کے ہیں) کہ اسے ایک سیاہ سورج کہا جا سکتا ہے۔ ممکن ہے چاند کو دیکھ کر دھوکا ہوا ہو کہ سورج طلوع ہو رہا ہے۔ سورج کے طلوع ہونے پر دل میں غصہ ہے کہ کم بخت کیوں آ گیا، محسوس ہوا کہ وہ رو سیاہ (بمعنی منحوس) ہے۔ اس داخلی روسیاہی نے اس کے چہرے پر بھی کالک پھیر دی۔ چاند نکلتے دیکھ کر دھوکا ہوا کہ کالا سورج طلوع ہو رہا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ سورج اصلی اور واقعی سورج ہو، وہ اس طرح کہ پہلے مصرعے میں استفہام فرض کیجیے۔ سورج کو اسی صورت میں طلوع ہونا چاہیے تھا کہ شام شب وصال ہو چکی ہوتی۔ شب وصال نہیں تو دن کا پیمانہ فضول ہے۔ سورج کا نکلنا اس بات کی علامت ہونا چاہیے کہ شب وصل بھی ہوتی ہے، ورنہ دن بھی رات ہے اور رات تو رات ہے ہی۔ سورج (جو بہرحال منحوس ہے کہ رات کے خاتمے کا اعلان کرتا ہے) کو نکلتے دیکھ کر استفہام ہے کہ شام شب وصال ہوئی بھی ہے کہ اس طرف خورشید روسیاہ طلوع ہی ہو رہا ہے؟ طلوع ہی ہو رہا ہے، اس محاورے کی طرح ہے: سمجھ بھی رہے ہو کہ پڑھ ہی رہے ہو؟ شام شب وصال ہوئی بھی ہے کہ بس طلوع خورشید ہی ہے؟ یعنی طلوع مہر کا جزد لازم (شب وصال) کہاں ہے؟

ان تمام صورتوں میں ''خورشید روسیاہ'' ایک داخلی منظر بھی ہے، سورج نکلتے دیکھ کر جو

غصہ آیا ہے اس کا تبادلہ بھی ہے (جس چیز پر غصہ ہوتا ہے اس کے ظاہر پر داخلی خواص چسپاں کر دیے جاتے ہیں۔ یہ گالی کی استعاراتی جہت کا خاصہ ہے۔) ایک پیکر بھی ہے جو قول محال کا حکم رکھتا ہے۔ سورج سے زیادہ چمک دار چیز دنیا میں کوئی نہیں ہے، لیکن اس کی نا مقبولیت اور ناخواندگی اور بے ضرورتی کے اظہار کے لیے اسے رو سیاہ کہا گیا ہے۔ سورج کی چمک اور چہرے کی سیاہی کا تضاد مجتمع ہو کر ایک علامتی استعارے کی طرح ڈالتے ہیں۔ خورشید چمک دار نہیں ہے، یہ بھی نہیں کہ شعر کے جذباتی سیاق و سباق میں اپنی چمک کھو کر سیاہ ہو گیا ہو، بلکہ ہمیشہ رو سیاہ ہے۔ خورشید ردسیاہ مرکب توصیفی بن جاتا ہے اور وقت کا پیانہ ہونے کی حیثیت سے وقت کے گزرنے، اس کے مختصر ہونے، پھر واپس نہ آنے، سنگ دل ہونے اور لاپروا ہونے کی علامت کہا جاسکتا ہے۔ اس طرح میر کا شعر سودا سے بھی بہتر ہے، کیوں کہ علامتی اظہار کی بنا پر اس کے معنی کی حدوں کا تعین نہیں ہوسکتا۔

رابرٹ گریوز کہتا ہے کہ انگریزی شاعری کے سب سے نمایاں پیکر وہ ہیں جو لامسہ، ذائقہ اور شامہ کو متحرک کرتے ہیں۔ اردو میں زیادہ تر پیکری اظہار بصری اور صوتی رہا ہے۔ اگرچہ نئے شاعروں کے یہاں مدوقات اور ملموسات کا بھی استعمال ہوا ہے۔ لیکن گریوز کی نظر میں پیکر کی اہمیت صرف زمنی ہے، وہ مجبور بھی ہے کیوں کہ اس کی زبان میں مرکبات نہیں پائے جاتے جو پیکر کو ورائے زمین کر دیتے ہیں۔ مرکبات کے علاوہ اردو کی نئی شاعری میں ایک اور حسن یہ بھی ہے کہ پیکر اور استعارے کا امتزاج اس طرح ہے کہ ایک ہی لفظ بہ یک وقت استعارہ بھی ہے اور پیکر بھی۔ میں نے اوپر جو مثالیں دی ہیں ان سے یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ جدلیاتی الفاظ کا یہ بہترین استعمال ہے۔ راشد کے یہاں استعارہ زیادہ ہے، پیکر کم، جب کہ فیض نے پیکر کا استعمال زیادہ کیا ہے، مرکبات کی کمی ان کے آہنگ کو پیچیدہ نہیں ہونے دیتی۔ میراجی کے یہاں بھی فیض کی طرح مرکبات کم ہیں، لیکن جب کہ فیض کے پیکر داخلی منظر کو ابھارتے ہیں، اس لیے زیادہ تر بصری ہیں، میرا جی واحد شاعر ہیں جو پانچوں حواس پر قادر ہیں۔ نئی شاعری جو میراجی کی طرف بار بار جھکتی ہے اور ان کے یہاں سے اپنا جواز ڈھونڈتی ہے اس کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے۔ ورنہ مایوسیاں، محرومیاں، الجھنیں، جنسی جذبے کے متعلق کریدہ یہ چیزیں بذات خود شاعری نہیں بناتیں۔ ہم شاعری سے صرف اس لیے متاثر ہوتے ہیں کہ وہ شاعری ہے، متاثر ہو لینے کے بعد اس میں اقدار

ڈھونڈتے ہیں۔ اگر شاعری اچھی نہ ہوگی تو اقدار سے کس کا پیٹ بھرے گا۔ یہ الگ بات ہے کہ جس کے یہاں جتنی اچھی شاعری ہوگی اسی تناسب سے تجربات کی بھی کثرت ہوگی۔ واضح رہے کہ میں تجربات ہی کو قدر سمجھتا ہوں، موعظت اور محسنت کو نہیں۔ ایلیٹ کا یہ قول نہایت جانب داری پر مبنی ہے کہ ہم یہ فیصلہ ادبی معیاروں ہی کے ذریعہ کر سکتے ہیں کہ کوئی تحریر ادب ہے کہ نہیں۔ لیکن یہ طے کرنے کے لیے کہ کوئی ادب بڑا ادب ہے کہ نہیں، ہمیں غیر ادبی معیارروں سے رجوع کرنا ہوگا۔ اس مضمون کو ذرا پھیلایئے تو منطق یوں چلتی ہے: فرض کیا وہ غیر ادبی معیار جس کی کسوٹی پر ہم ادب کی عظمت کو پرکھیں گے، اخلاق ہے۔ اب سوال یہ ہوگا کہ کس کا وضع کیا ہوا قانون اخلاق؟ ظاہر ہے کہ جواب یہی ہوگا کہ وہی قانون بہترین ہے جس کے ہم پابند ہیں۔ فرض کیا کہ ہم قانون الف کے پابند ہیں، لہٰذا جس ادب میں قانون الف کی کار فرمائی ہے وہ بڑا ادب ہے۔ لیکن ہمارا پڑوسی تو قانون جیم کو مانتا ہے، اس لیے اس کی نظر میں وہی ادب عظیم ہے جس میں قانون جیم کی کارفرمائی ہے۔ اب فرض کیا کہ قانون الف اور قانون جیم کے ماننے والوں میں اختلاف رائے ہوا۔ اختلاف بڑھتے بڑھتے جنگ تک پہنچا، جنگ میں قتل و خون ہوتا ہی ہے، الف کو شکست ہوئی۔ اب جیم نے ہر جگہ یہ حکم نافذ کر دیا کہ وہی ادب پڑھا اور لکھا جائے گا جس میں قانون جیم کی کارفرمائی ہو۔ بعینہٖ یہی اصول افلاطون کا تھا، اور اسی وجہ سے رسل نے کہا تھا کہ ہٹلر اور لینن کی حکومتیں افلاطون کی مثنی ریاست کی یاد دلاتی ہیں۔ اسی لیے ایلیٹ نے بھی اپنے اس مضمون میں، جس کا جملہ میں نے اوپر لکھا ہے، یہ تلقین کی ہے کہ سب لوگوں کو عیسائی ادب پڑھنا اور لکھنا چاہیے۔

شاعری کے شاعرانہ معیاروں پر ان اقتباسات کو رکھیے:

کبھی دیکھی ہیں آتش دان کی چنگاریاں تم نے؟
ہنسی میں گل زدہ رخسار کو سہلا کے ہر انگشت رتی ہے
کسی نازک رسیلے پھل کی پتلی قاش سے میری زباں چھونے لگی، دیکھو
سفیدی صاف، سادہ پیراہن کے سوکھے پتوں کو مسلتی ہے
یوں ہی لپٹی ہوئی رہیو ذرا میں سوچ لوں ایک گھونٹ تیرے گرم بازو سے
مرے دل کو سبک سر کر سکے گا، یا میں پھر گہرے اندھیرے کے خلا میں جھولتے ہی

مجھو لتے نم ناک آنکھیں بند کر لوں گا؟

(میراجی: آبگینے کے اس پار کی ایک شام)

چمپئی رنگ کبھی، راحت دیدار کا رنگ
سرمئی رنگ کہ ہے ساعت بے زار کا رنگ
زرد پتوں کا خس و خار کا رنگ
سرخ پھولوں کا دہکتے ہوئے گل زار کا رنگ
زہر کا رنگ، لہو رنگ، شب تار کا رنگ
آسماں، راہ گزر، شیشۂ مے
کوئی بھیگا ہوا دامن،
کوئی دکھتی ہوئی رگ
کوئی ہر لحظہ بدلتا ہوا آئینہ ہے

(فیض: رنگ ہے دل کا مرے)

اے سمندر میں گنوں گا دانہ دانہ تیرے آنسو
جن میں آنے والا جشن وصل نا آسودہ ہے
جن میں فردائے عروسی کے لیے کرنوں کا ہار
شہر آئندہ کی روح بے زماں چنتی رہی
میں ہی دوں گا اے سمندر جشن میں دعوت تجھے
استراحت تیری لہروں کے سوا کس شے میں ہے؟
اے سمندر! ابر کے اوراق کہنہ
بازوئے دیرینۂ امید پر اڑتے ہوئے
دور سے لائے ہیں کیسی داستاں!

(ن-م-راشد: اے سمندر)

میراجی نے جگہ جگہ استعارہ ترک کرکے پیکر منتخب کیے ہیں جو استعارے بھی ہیں وہ پیکر آمیز ہیں (گل زدہ رخسار، گرم بازو کا گھونٹ) لیکن ملموسات اور مذوقات کی وہ کثرت ہے

کہ مصرعے اور ہر قسم کے اسلوب اظہار سے مستغنی ہو گئے ہیں۔ گل زدہ رخسار کو سہلا کے ہر انگشت رستی ہے (لمسی، بصری) نازک رسیلے پھل کی پتلی قاش (مذوقی) زباں چھونے لگی (مذوقی، لمسی) سفیدی صاف سادہ پیرہن کی (بصری) سوکھے پتوں کو مسلتی ہے (لمسی، صوتی) اک گھونٹ تیرے گرم بازو سے (مذوقی، لمسی) جھولتے ہی جھولتے (حرکی) نم ناک آنکھیں (لمسی) یہ اقتباس اس بات کا ثبوت ہے کہ متنوع الاثر پیکر شعر کو استعارہ اور علامت سے بھی بے نیاز کر دیتے ہیں، اور کسی کلام موزوں و مجمل کو شاعری بننے کے لیے صرف پیکر کافی ہیں۔ فیض کے یہاں ہاپکنز کی زبان میں "داخلی منظر" Inscape نمایاں ہے۔ استعارے کی کارفرمائی بھی اگر ہے تو ریں بو کے داخلی منظر کی طرح ہے جہاں تجریدی تجربہ بصری پیکر میں ڈھل جاتا ہے۔ اس اقتباس کی غیر ارضیت اور میراجی کے مقابلے میں لاغری اسی وجہ سے ہے کہ داخلی منظر علامت سے عاری ہے، ورنہ علامت یا علامتی استعارہ فربہ پیکروں کی جگہ لے لیتے ہیں۔ اس نظم کی خوب صورتی بصری پیکروں میں ہے جن سے آخر میں بالکل غیر متوقع طور پر دو لمسی پیکر ٹکرا دیے گئے ہیں (بھیگا ہوا دامن، دکھتی ہوئی رگ) میراجی کے یہاں پیکر خود منظر ہیں، فیض نے پیکروں سے منظروں کو بیان کرنے کا کام لیا ہے۔ تکنیکی چابک دستی اور آہنگ کے خارجی ظواہر کے مکمل استعمال کی سب سے اچھی مثال راشد کا اقتباس ہے۔ مرکب اضافی نے آہنگ بھی خلق کیا ہے اور ابہام بھی۔ نا آسودہ جشن وصل، فردائے عروسی، شہر آئندہ، روح بے زماں، اوراق کہنہ، بازوئے دیرینۂ امید، ان کی اصل قدر قیمت ان کے معنی کی وجہ سے نہیں بلکہ مرکبات کی پیچیدہ آہنگی کے سبب سے ہے، یعنی راشد کے یہاں غالب کے چراغان شبستان دل پروانہ کی دوسری منزل کا سراغ ملتا ہے۔ تیسری منزل (جب پیکر آہنگ سے متاثر ہوتا ہے اور خود آہنگ خلق کرتا ہے) یہاں مفقود ہے، کیوں کہ پیکر ہی مفقود ہے۔ بازوئے دیرینۂ امید پر اڑتے ہوئے بادل کے ٹکڑے شاید پیکر بن جاتے، لیکن بازوئے امید کے تجریدی مرکب نے انھیں بیچ ہی میں روک دیا ہے۔

جدلیاتی لفظ کے مطالعہ کے دوران ابہام کا ذکر اکثر آیا ہے، یہ اس وجہ سے کہ جدلیاتی لفظ اکثر ازخود مبہم ہوتا ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ بقول ہارڈنگ "جو کچھ معنی کھلے ڈلے انداز میں بیان کیا گیا ہے، اس سے زیادہ معنی کی ترسیل کا عمل کسی نہ کسی شکل میں اظہار کا فطری طریقہ ہے"۔ دوسرے الفاظ میں، ابہام ترسیل کے عمل کا ہی خاصہ ہے۔ جب آپ کچھ کہتے ہیں تو جو کچھ آپ نے کہا ہوتا ہے، اس سے کچھ زیادہ ہی کہتے ہیں، اس معنی میں کہ ہر گفتگو

میں کچھ نہ کچھ نکتے مقدر چھوڑ ہی دیے جاتے ہیں۔ اسی لیے آڈن کہتا ہے کہ انتہائی غیر شخصی اور محدود گفتگو کے علاوہ (مثلاً اسٹیشن کا راستہ کدھر سے ہے؟) ہماری ساری گفتگو اور خاص کر وہ گفتگو جو شخصی اور ذاتی ہوتی ہے، ترسیل کے مسائل میں گرفتار رہتی ہے۔ شاعری چوں کہ انتہائی ذاتی گفتگو ہے، اس لیے اس میں ابہام کی مجرد قدر ہونا کوئی حیرت خیز بات نہیں۔ ''ذاتی گفتگو'' کے ضمن میں وہ کہتا ہے:

> زبان کی ماہیت پر کوئی غور و فکر اس فرق کو سامنے رکھے بغیر نہیں شروع کیا جاسکتا جو الفاظ کے اس طریقۂ استعمال میں ہے جب ہم انھیں افراد کے درمیان بات چیت کے کوڈ کی طرح استعمال کرتے ہیں، اور اس طریقۂ استعمال میں، جب ہم انھیں ذاتی گفتگو کے لیے کام میں لاتے ہیں... جب ہم واقعی گفتگو کرتے ہیں تو ہمارے پاس ہمارا حکم بجا لانے پر تیار الفاظ، موجود پہلے سے نہیں ہوتے، بلکہ ہمیں انھیں ڈھونڈنا پڑتا ہے اور جب تک ہم بات کہہ نہیں لیتے ہمیں ٹھیک ٹھیک پتہ نہیں ہوتا کہ ہمیں کیا کہنا ہے۔

ابہام پر چیں بہ جبیں ہونے والے حضرات اکثر یہ پوچھتے ہیں کہ آخر اس نظم میں کیا کہا گیا ہے؟ اگر ابہام شعر کا حسن ہے تو بچوں کی بے ربط بولی اور شاعری میں کیوں کر فرق کیا جاسکے گا؟ شاعر کے پاس کون سا خیال تھا جو اس نظم میں باندھا گیا ہے؟ اگر شاعر یہ کہتا ہے کہ مجھے خود نہیں معلوم تھا کہ مجھے کیا کہنا تھا، میں نظم اسی لیے تو کہتا ہوں کہ جو حقائق مجھ پر پہلے سے ظاہر نہیں تھے، منکشف ہو جائیں، تو لوگ ہنستے ہیں اور کہتے ہیں کہ شاعری کیا ہوئی خود نویسی Automatic Writing ہو گئی کہ بے ہوشی کے عالم میں قلم چلا رہے ہیں[1]۔ حالاں کہ شاعری کو انکشاف نہ ماننے سے وہی جھگڑے پڑیں گے جن کی طرف میں الف اور جیم کی حکایت میں اشارہ کر چکا ہوں۔ اگر شاعر کو معلوم ہے کہ اسے کیا کہنا ہے تو یہ علم اسے کسی خارجی وسیلہ سے ملا ہوگا۔ اپولو 12 چاند تک پہنچ گیا، حکومت کی طرف سے مجھے ہدایت ملی ہے کہ میں مدحیہ نظم کہوں۔ اب مجھے معلوم ہے کہ مجھے کیا کہنا ہے۔ (حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ یہ علم بھی محدود ہے، کیوں کہ مجھے اب بھی نہیں معلوم کہ میں مدحیہ نظم کا کیا ڈھب اختیار کروں گا۔ لیکن خیر۔) بھلا شاعر کو اپنے شعر کا علم شعر کہنے سے پہلے کس طرح ہو سکتا

---

[1] حالاں کہ خود نویسی کے بارے میں ہربرٹ ریڈ کہتا ہے: خود نویسی اور اتفاق ایک ہی چیز نہیں ہیں۔ الہام کوئی اندھا تحرک نہیں ہو سکتا۔

ہے؟ مجھے کیا معلوم ہو سکتا ہے کہ جو نطفہ میر صلب میں ہے ماں کے پیٹ میں کب جائے گا اور جب جائے گا تو کیا شکل اختیار کرے گا؟ شاعری انکشاف ہے، اسی لیے مبہم بھی ہے۔ رچرڈس نے اس سلسلے میں بڑی گہری بات کہی ہے کہ شاعری ان تجربات کے اظہار کا وسیلہ ہے جو شعر کے بغیر شاعر پر منکشف ہی نہ ہوتے۔ اسی حقیقت کو شیخ صاحب نے شاہ نصیر کے حوالے سے بیان کیا تھا۔ ایلیٹ جیسے مختلف الخیال نقاد نے بھی اس بات سے انکار نہیں کیا ہے اور ایک بار نہیں، جگہ جگہ:

> کسی نظم یا نظم کے ٹکڑے میں اس رجحان کا بھی امکان ہے کہ وہ لفظی اظہار کی منزل پر پہنچنے کے پہلے (شاعر کے ذہن میں) ایک مخصوص آہنگ کی شکل میں رونما ہو۔ اور پھر یہ آہنگ (نظم کے) خیال (یعنی موضوع) اور پیکر کو معرض وجود میں لائے۔

(ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ: شعر کا آہنگ)

> تاہم، جس چیز کی ترسیل کرنی ہے وہ خود نظم ہی تو ہے، اور صرف ضمنی طور پر وہ تجربہ یا فکر ہے جس کا اس نظم میں نفوذ ہوا ہے۔

(ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ: والیری کا دیباچہ)

ہارڈنگ نے اس کی نفسیاتی توضیح یوں کی ہے:

> اگر ہم شاعر سے یہ پوچھتے ہیں کہ وہ کس شے کی ترسیل کر رہا ہے تو گویا ہم یہ سمجھتے ہیں کہ اس کے پاس پہلے سے کوئی خیال یا معنی تھا جس کو اس نے نظم کے الفاظ میں ترجمہ کر دیا۔ حالانکہ جو بات اسے کہنا تھی اس کا وجود ہی اس وقت تک نہ تھا جب تک وہ کہی نہیں گئی تھی۔ کوئی سوچا ہوا خیال جو خود نظم نہ ہو، لیکن ہو بہ ہو نظم کی طرح ہو، ناممکن تھا... ایک ہی خیال کے لیے ایک سے زیادہ لسانی اسلوب نہیں ہو سکتا۔ ہاں یہ ہو سکتا ہے کہ کوئی ایسی عینی لسانی شکل Ideal Phrasing ہو جو درستی اور کفایت کے ساتھ اس سب کو ظاہر کر دے جو خیال کے اندر چھپا ہوا ہے۔

آخری جملہ میں نے جان بوجھ کر نقل کیا ہے تاکہ خوف زدہ لوگوں کو اطمینان ہو جائے کہ عینی حیثیت سے مبہم ترین شاعری کی بھی لسانی توضیح ممکن ہے۔ ہم ہمیشہ Ideal تک پہنچنے کے لیے کوشاں رہتے ہیں، اگر نہ پہنچ سکیں تو ہماری کوتاہی ہے، شاعری کی نہیں۔ مہمل کی اور

بات ہے، لیکن لوگوں میں شاعری کی طرف سے خدا جانے کیوں برتری کا رویہ جاگزیں رہتا ہے۔ ہم سب چاہتے ہیں کہ شاعری کو ایک ہی ہلے میں زیر کرلیں، اور جب وہ زیر نہیں ہوتی تو ناک بھوں چڑھاتے ہیں۔ حالانکہ شاعری کی طرف ہمارا رویہ ہمیشہ انکسار اور حلم کا ہونا چاہیے، رعونیت کا نہیں۔ ذاتی طور پر میں کسی شاعری کو مہمل کہنے سے اتنا ہی ڈرتا ہوں جتنا کوئی مسلمان دوسرے مسلمان کو کافر کہنے سے ڈرتا ہے۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ ہمارے ملک میں کفر کا فتویٰ ہمیشہ سے بہت سستا رہا ہے، اور آج بھی ہے۔

میرا کہنا یہ ہے کہ اجمال اور جدلیاتی لفظ کے بعد ابہام شاعری کی تیسری اور آخری معروضی پہچان ہے۔ (موزونیت اور اجمال کی موجودگی ہمیشہ فرض کرتے ہوئے) ہم یہ کہہ سکتے ہیں اگر کسی شعر میں صرف ابہام ہی ہے تو بھی وہ شاعری ہے۔ عام طور پر جدلیاتی لفظ اور ابہام ساتھ ساتھ آتے ہیں، لیکن جس طرح تنہا جدلیاتی لفظ شعر کو شاعری میں بدل دیتا ہے، اسی طرح تنہا ابہام بھی شعر کو شاعری بنا دیتا ہے۔ شعر میں ابہام یا تو علامت سے پیدا ہوتا ہے یا ایسے الفاظ کے استعمال سے جن سے سوالات کے چشمے پھوٹ سکیں۔ جتنے سوالات اٹھیں گے شعر اتنا ہی مبہم ہوگا اور اتنا ہی اچھا ہوگا۔ لیکن شرط یہ ہے کہ سوالوں کے جو بھی جواب ملیں، وہ شعر زیر بحث کے تعلق سے ہمارے تجربے کو وسیع کریں، اور جیسے بھی جواب ملیں، لیکن شعر زیر بحث ہی سے برآمد ہوں۔ علامت کی تفصیل میں اپنے ایک مضمون میں بیان کرچکا ہوں، وزیر آغا نے بھی اس موضوع پر بہت کچھ لکھا ہے۔ اس لیے دوسری طرح سے پیدا ہونے والے ابہام کو کچھ مثالوں سے واضح کروں گا۔ اس سلسلے میں علامت پر بھی کچھ باتیں ہو جائیں تو کچھ ہرج نہیں۔ فی الحال مندرجہ ذیل ہم معنی اشعار کا مطالعہ مطلوب ہے:

جو تو اے مصحفی راتوں کو اس شدت سے روے گا   تو میری جان پھر کیوں کر کوئی ہمسایہ سووے گا (مصحفی[1])

جو اس شور سے میر روتا رہے گا   تو ہم سایہ کاہے کو سوتا رہے گا (میر)

پھر چھیڑا حسن نے اپنا قصہ   بس آج کی شب بھی سو چکے ہم (میر حسن)

ہم سایہ شنید نالہ ام گفت   خاقانی را دگر شب آمد (خاقانی)

---

[1] مصحفی کے شعر کی نشان دہی مسعود حسن رضوی ادیب نے کی ہے۔ حسن اتفاق ہے کہ چاروں شعرا (یا خاقانی کے تینوں خوشہ چینوں) نے خاقانی کی طرح یہ خیال مقطعے میں ہی باندھا۔

چاروں شعروں میں مبالغہ کی وہ صورت ہے جسے اغراق کہتے ہیں۔ اغراق وہ مبالغہ ہے جو عادتاً تو ممکن نہ ہو لیکن عقلاً ممکن ہو۔ ان شعروں کے لکھنے والے جس طرح کی آبادیوں میں رہتے تھے ان میں پڑوسی کے گھر کا نالہ و شیون سنائی دینا ممکن تھا، کیوں کہ گھر بہت پاس پاس تھے۔ فراق محبوب میں دھاڑ مار مار کر رونا عادتاً ممکن نہیں ہے لیکن عقلاً ممکن ہے۔ اور اگر عادتاً ممکن بھی ہو تو ایسا واقعہ ایک ہی دوبار پیش آ سکتا ہے، نہ کہ مسلسل، جب کہ ان اشعار میں مسلسل رونے کا ذکر ہے۔ مبالغہ استعارے کی ایک شکل ہے۔ لہٰذا ان شعروں میں شاعری کا عنصر تو ہے ہی، چاہے بہت کم زور ہو۔ میں نے یہ چار شعر ترجیحی ترتیب سے رکھے ہیں یعنی بہترین شعر سب سے آخر میں ہے اور کم ترین شعر سب سے پہلے۔ اب اس کے وجوہ ملاحظہ ہوں۔

مشینی اعتبار سے مصحفی کے شعر میں وہی عیب ہے جو حسرت کے یہاں تھا، یعنی بہت سے الفاظ غیر ضروری ہیں۔ میر نے وہی بات اس سے بہت کم لفظوں میں ادا کی ہے۔ ''راتوں'' کا ذکر ضروری ہے، کیوں کہ ''سوتا رہے گا'' رات کی طرف اشارہ کر ہی دیتا ہے۔ ''اے مصحفی'' کی جگہ صرف ''مصحفی'' کافی تھا۔ ''میری جان پھر کوئی'' یہ الفاظ فضول ہے۔ ''میری جان'' کے بارے میں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ متکلم سمجھانے اور چمکارنے کا انداز اختیار کیا ہے۔ لیکن چمکارنے اور سمجھانے کے لیے یہ دلیل دینا کہ ہم سائے سو نہ پائیں گے، بہت مشکل ہی سے سمجھ میں آتی ہے۔ یوں تو کہہ سکتے ہیں کہ ''اپنا نہ خیال کرو، پڑوسیوں کا تو لحاظ رکھو''۔ لیکن جب تک ''اپنا نہ خیال کرو'' یا اسی طرح کی کوئی اور شرط پہلے نہ لگائی جائے۔ ''ہم سایہ کیوں کر سووے گا'' میں سرزنش کا لہجہ نمایاں رہتا ہے، التجا کا نہیں۔ میر کا شعر مصحفی سے اس لیے بہتر ہے کہ بالکل وہی بات بہت کم لفظوں میں کہہ دی گئی ہے۔ اور ایک مزید بات یہ ہے کہ ''سوتا رہے گا'' میں یہ بھی اشارہ ہے کہ میر اپنا نالہ اس وقت شروع کرتے ہیں جب لوگ سو چکے ہوتے ہیں، اور آواز سن کر چونک پڑتے ہیں لیکن اس مزید اشارے کے علاوہ شعر ہمارے ذہن میں کوئی کرید نہیں پیدا کرتا کیوں کہ اس سے جو سوالات اٹھتے ہیں وہ صرف ان لوگوں کے لیے معنی خیز ہیں جو ہماری شاعری کے Convention سے واقف نہیں ہیں۔ یعنی یہ سوالات اس طرح کے ہیں: میر کون ہے؟ وہ کیوں رو رہا ہے؟ وغیرہ۔

میر کے شعر میں ایک پہلو یہ بھی ہے کہ لہجہ نہ سرزنش کا ہے نہ التجا کا۔ بلکہ صرف رائے

زنی کا ہے، اور رائے زنی بھی کسی ایسے شخص کی معلوم ہوتی ہے جو صورت حال سے باخبر تو ہے لیکن اس میں الجھا ہوا نہیں ہے۔ اس لاتعلقی کی بنا شعر میں شخصی ضمائر سے احتراز پر ہے۔ میر حسن کے شعر میں میر حسن اور ان کے سننے والے دو واضح فریق نظر آتے ہے۔ رونے کا ذکر نہیں ہے بلکہ ''قصہ'' چھڑنے کی بات ہے، جس کی وجہ سے کچھ لوگ جو ''ہم'' سے تعبیر کیے گئے ہیں، سونے سے معذور ہیں۔ یہ دو لفظ شعر میں ایسے ہیں جو اسے میر کے شعر سے بڑھا دیتے ہیں، کیوں کہ ان سے جو سوالات اٹھتے ہیں ان کے جوابات ہمیں اس شعر کے بارے میں مختلف تجربات سے دوچار کرتے ہیں۔ ''قصہ'' کیا ہے؟ بادی النظر میں یہ داستان ہجر ہے۔ یہ نالہ بھی ہو سکتا ہے، کوئی دل چسپ کہانی بھی ہو سکتی ہے، کوئی ایسا جابر واقعاتی بیان، کوئی تقریر بھی ہو سکتا ہے، جو سننے والوں کو نیند حرام کر دے۔ کوئی لرزہ خیز عمل، مثلاً سینہ زنی یا پتھر پر سر مارنا بھی ہو سکتا ہے جو پڑوسیوں کو جذباتی طور پر اس قدر متحرک اور متلاطم کر دے کہ وہ سو نہ پائیں۔ ''ہم'' کون ہیں؟ یہ پڑوسی بھی ہو سکتے ہیں گھر والے بھی ہو سکتے ہیں، بزرگ اور بہی خواہ بھی ہو سکتے ہیں، خود شاعر بھی ہو سکتا ہے جو میر حسن کی شخصیت سے مختلف ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ''ہم'' اور ''حسن'' ایک ہی شخصیت کے دو نام ہوں۔ ایک نالہ کرنے پر مجبور ہے اور ایک کی تنقیدی اور خود احتساب نظر اس نالہ زنی سے بے زار بھی ہے۔ شعر میں رائے زنی کا جو انداز ہے وہ میر کی طرح لاتعلق نہیں ہے، بلکہ جو لوگ بھی رائے زنی کر رہے ہیں وہ نالہ زن میں الجھے ہوئے ہیں، اس سے اکتا بھی چکے ہیں۔ یہ روز روز کا رونا کب تک؟ ''پھر'' اور ''بس'' کے الفاظ اکتاہٹ ظاہر کرتے ہیں۔ میر کے شعر میں مزاولت کا پہلو واضح نہیں ہے، حالانکہ تسلسل کا ہے، ''روتا رہے گا''۔ یہاں ''پھر''، ''بس''، ''آج''، ''ابھی'' جیسے دو حرفی الفاظ اکتاہٹ کے احساس کے ذریعہ بھی، اور خود بھی، یہ تاثر خلق کرتے ہیں کہ رونا تو روز کا دھندا ہے۔

اس طرح میر حسن کا شعر میر سے زیادہ مبہم ہے، اس لیے بہتر ہے۔ خاقانی کے شعر میں ''گفت'' کا لفظ سوالات اٹھاتا ہے۔ ''گفت'' یعنی کہا، لیکن کس لہجے میں کہا؟ خاقانی پر ایک رات اور آ گئی۔ ممکن ہے اکتا کر کہا ہو، گھبرا کر کہا ہو، جھنجھلا کر کہا ہو، حیرت میں کہا ہو کہ ہیں، اس شخص پر تو پچھلی رات بھاری تھی، پھر بھی مرا نہیں۔ یہ حیرت، سخت جانی کی تحسین بھی ہو سکتی ہے، کہ واہ کیا مرد میدان ہے، یا غیر متوقع بات کے واقع ہو جانے پر خالص حیرت بھی

ہو سکتی ہے، کہ ارے، یہ تو بچ نکلا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ انتہائی صبر و مجبوری کے لہجے میں کہا ہو، کہ بھئی اس شخص پر ایک کٹھن رات اور آگئی۔ شعر کا ابہام اس لیے اور بڑھ گیا ہے کہ ممکن ہے خاقانی خود اپنے بارے میں یہ خیال رکھتا ہو، لیکن اس نے انھیں دوسروں کے وسیلے سے ظاہر کیا ہے اور اس طرح کہ بادی النظر میں یہ بات کھلتی نہیں کہ دراصل خاقانی اپنے اوپر خود رائے زنی کر رہا ہے۔ میر حسن بھی یہی کہہ رہے تھے لیکن انھوں نے ''حسن'' اور ''ہم'' کی ثنویت کو برقرار رکھا تھا۔ یہاں صرف ''ہم سایہ'' ہے، لیکن وہی خاقانی بھی ہے، کیوں کہ خاقانی اس کی زبان سے وہ کہلا رہا ہے جو اسے خود کہنا منظور تھا۔ آخری صورت یہ بھی ہے کہ پچھلی رات وصل و مسرت کی تھی، اس کا رنگ اور تھا، آج کی رات ہجر کی ہے، اس کا رنگ دگر ہے۔ اب ''دگر شب'' کے معنی ''دوسری رات'' نہیں بلکہ ''دوسری طرح کی رات'' کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنوی اور تاثراتی ابعاد لفظ ''گفت'' کو تنہا استعمال کرنے سے پہلے پیدا ہوئے ہیں۔ اگر ''گفت'' کا لہجہ بھی بیان کر دیا جاتا، جیسا میر حسن نے کیا ہے، تو شاعری بہت کم ہو جاتی۔ ابہام نے شعر کی معنوی تجربات کا رنگ متلون المزاج کر دیا ہے۔ ایک لمحے میں کچھ ہے، ایک لمحے میں کچھ۔

ابہام کی معنی خیزی کو میر اور غالب کے بعض ہم مضمون اشعار کا مطالعہ اچھی طرح واضح کرتا ہے:

ہمیں تو باغ کی تکلیف سے معاف رکھو	کہ میر وگشت نہیں رسم اہل ماتم کی (میر)
غم فراق میں تکلیف میر باغ نہ دو	مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا (غالب)
ہیں مستحیل خاک میں اجزائے نو خطاں	کیا سہل ہے زمیں سے نکلنا نبات کا (میر)
سب کہاں کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہو گئیں	خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں (غالب)
چشم دل کھول اس بھی عالم پر	یاں کی اوقات خواب کی سی ہے (میر)
بزم ہستی وہ تماشا ہے جس کو ہم اسد	دیکھتے ہیں چشم از خواب عدم نکشادہ سے (غالب)
گرمیِ عشق مانع نشو و نما ہوئی	میں وہ نہال تھا کہ اگا اور جل گیا (میر)
مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی	ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا (غالب)
موند رکھنا چشم کا ہستی میں عین دید ہے	کچھ نظر آتا نہیں جب آنکھ کھولے ہے حباب (میر)

تا کجا اے آگہی رنگ تماشا باختن	چشم وا گردیدہ آغوش وداع جلوہ ہے (غالب)
واں تم تو بناتے ہی رہے زلف	عاشق کی بھی یاں گئی گزر رات (میر)
تو اور آرائش خم کاکل	میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز (غالب)
کوئی تو آبلہ پا دشت جنوں سے گزرا	ڈوبا ہی جائے ہے لو ہو میں سر خار ہنوز (میر)
یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت	نقش پا میں ہے تب گرمی رفتار ہنوز (غالب)
کریں ہیں حادثے ہر روز وار آخر تو	سناں آ و دل شب کے ہم بھی پار کریں (میر)
بس کہ سودائے خیال زلف وحشت ناک ہے	تا دل شب آبنوسی شانہ آسا چاک ہے (غالب)

ان اشعار کا تفصیلی جائزہ بحث کو بہت طویل کر دے گا، لیکن دو چار اہم نکات کی طرف توجہ مبذول کرنا ضروری ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ میر کے کئی شعر غالب سے کم تر ہیں، نہ صرف آہنگ کے لحاظ سے، جس میں مرکبات اضافی و توصیفی، پیکر اور استعارے کے ادغام کا جادو ہے، بلکہ اس وجہ سے بھی کہ میر نے توضیحات کے انبار لگا دیے ہیں، سوال کرنے کی جگہ کم چھوڑی ہے۔ پہلی مثال کے ساتھ میر ہی کا یہ شعر بھی رکھ لیجیے:

اچھی لگے ہے تجھ بن گل گشت باغ کس کو   صحبت رکھے گلوں سے اتنا دماغ کس کو

غالب کا پہلا مصرع میر کے پہلے مصرعے سے کس قدر نزدیک ہے (باغ کی تکلیف) اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ غالب کا ابہام میر کی توضیح کے مقابل رکھیے۔ دونوں شعروں میں میر نے سیر و تفریح کی ناپسندیدگی کا ذکر کیا ہے۔ غالب ''خندہ ہائے بے جا'' کی بات کرتے ہیں۔ پھولوں کو خنداں کہتے ہیں، ان کا خندہ (یعنی کھلنا) طبیعت پر بار ہے، اس لیے بے جا لگتا ہے۔ میر کے دوسرے شعر کا مصرع ثانی بھی لفظ ''دماغ'' کا استعمال کرتا ہے، لیکن بے دماغی کی وجہ سے گلوں کی صحبت کو ناگوار بتاتا ہے، یہ ایک توضیحی بیان ہے، جب کہ غالب نے خندہ ہائے بے جا کی وجہ اس طرح رکھی ہے کہ بے دماغی کی بھی اصلیت واضح ہوگئی ہے، یعنی یہ غم فراق کی پیدا کردہ آشفتہ مزاجی کی وجہ سے پھولوں کی ہنسی ناگوار ہے۔ بے دماغی میں گلوں کی صحبت کیوں ناگوار ہے، اس کا ذکر میر نے نہیں کیا، لہٰذا بے دماغی کی اصل منزل اور کیفیت کا کوئی بیان نہیں ہے۔ غالب کا ابہام صورت حال کو حیرت انگیز طور پر واضح کر دیتا ہے، یہی ابہام کا حسن ہے۔ لیکن ایک نکتہ اور بھی ہے۔ ''خندہ ہائے بے جا'' کھلے ہوئے

پھولوں کا استعارہ ہونے کے ساتھ کچھ اور باتوں کی بھی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اولاً یہ کہ یہ بے جا ہنسی ان لوگوں کی بھی ہو سکتی ہے جو گل گشت چمن کے لیے آتے ہوئے ہیں۔ میں رنجیدہ و محزوں ہوں، مجھے دوسروں کی ہنسی زہر لگتی ہے۔ باغ میں جاتا ہوں تو ہنستے کھیلتے لوگ نظر آتے ہیں، یہ مجھ سے برداشت کب ہو سکتا ہے۔ دوئماً یہ خندۂ بے جا ان حسینوں کا بھی ہو سکتا ہے جن کے چہرے پھولوں کی طرح کھلے ہوئے ہیں (یعنی خنداں ہیں)۔ یہ حسین لوگ جو باغوں میں سیر کر رہے ہیں، میں ان کا نظارہ کیسے برداشت کر سکتا ہوں جب خود مجبور ہوں۔ سوئماً یہ کہ باغ میں خوش و خرم لوگ مجھے دیکھ دیکھ کر ہنستے ہیں، گویا میری درماندہ حالی پر طنز کرتے ہیں، یہ مجھے کب گوارا ہے۔ چہارماً یہ کہ پھول مجھے اس طرح ہنستے ہوئے نظر آتے ہیں جس طرح محبوب ہنستا تھا۔ (شگفتہ تھا) محبوب کی ہنسی کے سامنے یہ ہنسی بے جا اور زہر معلوم ہوتی ہے۔ پنجماً یہ کہ محبوب بھی مجھ پر طنز کرتا ہے، پھول بھی کھل کھل کر میرے اوپر طنز کرتے سے معلوم ہوتے ہیں (کیوں کہ وہ بھی محبوب کی طرح شگفتہ، تروتازہ، شاداب اور حسین ہیں۔) میں محبوب کا طنز تو برداشت کر لیتا، لیکن پھولوں کی ہنسی کیوں گوارا کروں؟

آپ نے ملاحظہ کیا کہ یہ سب امکانات صرف اس سوال سے پیدا ہوئے ہیں: خندہ کو بے جا کیوں کہا؟ اور یہ کس کا خندہ ہے؟ میر کے یہاں ان سوالوں کی گنجائش نہیں لہٰذا یہ امکانات بھی مفقود ہیں۔ اگلی مثال کے ساتھ ناسخ کا یہ شعر بھی رکھا جا سکتا ہے:

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں   اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

اس طرح کی تمثیلی شاعری غالب نے بھی بہت کی ہے۔ لیکن وہ دعوے اور ثبوت، بیان اور مثال میں ایک وقفہ رکھتے ہیں، جس میں قاری کے ذہن کو تگ و تاز کی پوری آزادی ہوتی ہے۔ ناسخ کے شعر میں وضاحت کے چکر نے اہمال کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا چہ معنی دارد۔ گلستاں اور کہاں پیدا ہوتے ہیں؟ یہ آسمان اور سمندر سے تو اگتے نہیں۔ اور اگر خاک سے اس لیے پیدا ہوتے ہیں کہ اس میں گل اندام دفن ہیں تو سمندر میں بھی ہزاروں گل اندام دفن ہیں، تو سمندر سے بھی گلستاں کیوں نہیں پیدا ہوتے؟ پھر ہو گئے دفن سے کیا مراد ہے، کیا اب دفن نہیں ہو رہے ہیں؟ کیا بس ایک بار ہزاروں گل اندام وں کو دفن کر کے ناسخ نے ابدالآباد تک گلستاں پیدا کرنے کا اجارہ لے لیا

ہے؟ جو حضرات ابہام میں اہمال کا شکوہ کرتے ہیں وہ یہاں وضاحت میں لغویت کی جلوہ گری دیکھیں۔اہمال نہ وضاحت کا غلام ہے نہ ابہام کا۔مہمل بات کہیے گا تو مہمل شعر بنے گا، بلکہ ابہام میں تو اہمال کا خطرہ کم ہوتا ہے، کیوں کہ کچھ نہ کچھ تو بات بن ہی جاتی ہے۔

میر کے شعر میں ''مستحیل'' کے معنی ''استحالہ کا اسم فاعل'' اگر معلوم ہوں تو شعر مشکل نہیں رہ جاتا، اگر چہ ابہام باقی ہے۔ میر نے ایک پہلو پیدا کیا ہے جو ناسخ کے یہاں نہیں ہے۔ ''کیا سہل ہے'' پر غور کیجیے۔مقصود یہ ہے کہ جب نوخطوں کے اجزائے جسم خاک میں مل کر ایک ہو جاتے ہیں تب جا کر نبات اگتی ہے، انسان اور وہ بھی حسین انسان جب خاک میں مل چکتے ہیں تو سبزہ اپنا سر نکالتا ہے۔''کیا سہل ہے'' کی وجہ سے اصل مفہوم، جو انسانی زندگی کے رائیگاں اور کم قیمت ہونے کا ہے، اس کا سراغ ملتا ہے، یہی اس شعر کا بہام ہے۔ ناسخ کے مہملات یہاں نہیں ہیں ''ہوگئے دفن اس میں'' کی جگہ ''ہیں مستحیل خاک میں'' کہہ کر اس پر اسرار عمل کی طرف اشارہ کیا ہے جس کے ذریعہ نامیاتی مادہ Organic matter آہستہ آہستہ گل سڑ کر غیر نامیاتی بن جاتا ہے اس حد تک کہ بالکل مٹی ہو جاتا ہے۔ (اس زراعتی استعارے کو بھی ذہن میں رکھیے کہ مردہ جسم کی ہڈی اور گوشت پوست کی کھاد نہایت عمدہ ہوتی ہے۔ خدا جانے میر کا یہ علم و جدانی تھا یا اکتسابی۔) یہ مٹی جب مردہ مٹی میں جذب ہو جاتی ہے تو ایک اور طرح کا نامیاتی وجود (نبات) جنم لیتا ہے۔ اس طرح یہ شعر موت و زیست کی سائیکل کی علامت بھی بن جاتا ہے۔''نکلنا'' اگنے کا بھی استعارہ ہے اور غیب سے ظہور میں آنے کا بھی۔ سرسری طور پر پڑھا جائے تو اس شعر میں کوئی نکتہ نظر نہیں آتا، بلکہ لفظ ''مستحیل'' سے طبیعت متوحش ہوتی ہے۔ (خود مجھ پر اس شعر کے اسرار اسی وقت منکشف ہوئے جب میں نے اس بات کی وجہ ڈھونڈنی شروع کی کہ یہ شعر ناسخ سے کیوں بہتر معلوم ہوتا ہے۔)

اب غالب کو دیکھیے: حسینوں کے لیے ناسخ نے گل اندام کا سطحی استعارہ یا پیکر استعمال کیا تھا۔ میر نے ''نو خطاں'' کہہ کر نوجوانی اور کم عمری پر بھی دلالت کی۔ غالب نے ''کیا صورتیں'' کہہ کر سب کچھ آپ پر چھوڑ دیا ہے۔''کیا صورتیں'' یعنی وہ کیا صورتیں ہوں گی (تجسس، استفہام) کیا صورتیں ہوں گی کہ جن کا بدل حسین پھول ہیں (تحیر) کیا کیا صورتیں ہوں گی (تحسین) کیا صورتیں ہوں گی (کون سی، کن لوگوں کی)۔ بھلا کیا صورتیں ہوں گی (کس طرح کی ہوں گی، لاعلمی) جانے کیا کیا صوررتیں ہوں گی (تفکر) کی پنہاں ہو گئیں۔اب

صرف دنحو پر آیئے۔ دونوں مصرعوں میں تعقید کی وجہ سے ان کی نثر دو طرح سے ہو سکتی ہے، اور مفہوم، ظاہر ہے کہ کچھ مختلف ہو جاتا ہے۔

(1) سب کہاں نمایاں ہوئیں، صرف کچھ ہی صورتیں لالۂ و گل کی شکل میں نمایاں ہو سکیں۔

(2) کچھ ہی لالۂ و گل میں سب صورتیں کہاں نمایاں ہو گئیں (یعنی ہو سکیں)۔

(1) کیا صورتیں ہوں گی کہ خاک میں پنہاں ہو گئیں۔

(2) خاک میں کیا صورتیں ہوں گی جو کہ پنہاں ہو گئیں۔

مصرع ثانی کی دوسری قرأت کا مفہوم یہ نکلتا ہے کہ خاک بھی اپنی صورتیں رکھتی ہے، کچھ صورتیں تو لالہ و گل کی شکل میں نمایاں ہو گئیں، لیکن خدا جانے کتنی صورتیں اور ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں، (بہ معنی چھپ ہو گئیں، ہم پر کبھی ظاہر نہ ہوئیں) گویا اس صورت میں مدعا یہ نکلا کہ خاک، جو بہ ظاہر مردہ ہے دراصل ایک نامیاتی وجود ہے۔ لالہ و گل اس کے مظاہر ہیں، ایسے ہی ہزاروں مظاہر اور بھی ہوں گے جو ہم پر ظاہر نہ ہوئے۔ میر کے شعر کی طرح موت و زیست کی جھلک یہاں بھی موجود ہے، لیکن مستعمل مفہوی حوالے کے علاوہ جو اور حوالے اس شعر میں ہیں وہ اس کے ابہام کی وجہ سے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ شعر ناسخ اور میر دونوں سے بہتر ہے۔

تیسری مثال لیجیے۔ میں اسے میر کے بہترین شعروں میں گنتا ہوں۔ شیکسپیئر کے پراسپرو کا مکالمہ[1] جن لوگوں کے ذہن میں ہے وہ جانتے ہوں گے کہ میر نے ''اوقات'' کا محاورہ نما استعارہ رکھ کر ردیف کا جو ابہام پیدا کیا ہے اس کی وجہ سے شیکسپیئر کی رائے زنی سے بہتر صورت پیدا ہو گئی ہے۔ ''اوقات'' بہ معنی حیثیت ہے۔ اس کی اوقات ہی کیا ہے، تحقیراً بولا جاتا ہے، لیکن یہ بھی کہہ دیتے ہیں، میں اپنی اوقات پر قائم ہوں، یعنی اپنی حد سے تجاوز نہیں کر رہا ہوں۔ ''اوقات'' بہ معنی بساط بھی ہے، جس سے پھیلاؤ کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ ''اوقات'' وقت کی جمع بھی ہے، ''اوقات بسر کرنا''، ''بہ معنی زندگی گزارنا''۔ ''اوقات'' سے روزی روٹی کا تصور بھی منسلک ہے۔ گزر اوقات ہو جاتی ہے۔ ''اوقات'' کو محض زمانے کا مفہوم بھی دیا

---

1 We are such stuff as dreams are made on and our little life is rounded with a sleep. The Tempest

جا سکتا ہے۔ تنگی اوقات، خوش اوقاتی وغیرہ۔ ان سب مفہوموں کے ساتھ "خواب" کا مفہوم بدلتا رہتا ہے۔ اس عالم کی حیثیت کیا ہے، خواب کی طرح ہلکا ہے، بے معنی ہے، غیر حقیقی ہے، خواب کی سی بساط رکھتا ہے، بہت طویل، پیچیدہ لیکن ذات کے اندر محدود (آپ کے خواب آپ کی ذات کے آگے نہیں جا سکتے۔ آپ دوسروں کے Behalf پر خواب نہیں دیکھ سکتے۔) اس کی حدیں خواب کی طرح مبہم، نیم روشن اور غیر قطعی ہیں۔ اس میں زندگی گزارنا خواب دیکھنا ہے۔ اس کی اوقات (جمع جتھا۔ روزی روٹی) خواب کی طرح فرضی یا کم قیمت ہے۔ یہاں جو وقت گزرتا ہے وہ اس طرح کہ گویا ہم خواب میں ہیں۔ یہاں کہ وقت کی مثال خواب کے وقت کی سی ہے۔ طویل ترین خواب بھی چند ہی لمحوں پر محیط ہوتا ہے اور خواب دیکھنے والا چشم زدن ہی میں برسوں کی منزل طے کر لیتا ہے، وقت کو آگے پیچھے کر لیتا ہے۔ بچہ خواب دیکھتا ہے کہ میں بڈھا ہو گیا ہوں، بڈھا خواب دیکھتا ہے کہ میں بچہ ہوں وغیرہ۔ گویا خواب میں وقت کی نوعیت Unreal Time ہوتی ہے۔ اس دنیا میں وقت Unreal ہے۔ اصل اور حقیقی زماں تو اس عالم میں ہے۔ اس طرح محض ایک لفظ کے ابہام نے شعر کو معنی کی ان دنیاؤں سے ہم کنار کر دیا جو واضح لفظ استعمال کرنے سے ہم پر بند رہتے۔ مثلاً مصرع یوں ہوتا:

(1) یاں کی ہستی تو خواب کی سی ہے
(2) یہ جو دنیا ہے خواب کی سی ہے
(3) زندگی یہ تو خواب کی سی ہے

وغیرہ، تو شعر دو کوڑی کا نہ رہتا۔ موجودہ صورت میں اس شعر کا جواب ممکن نہیں تھا، سوائے اس کے کہ اور ابہام پیدا کیا جاتا۔ ابہام کی کاٹ توضیح سے نہیں ہو سکتی، اس کی ایک مثال اور بھی پیش کروں گا۔ لیکن اس وقت غالب کے شعر تک خود کو محدود رکھتا ہوں۔ دونوں اشعار میں عالم ہست و بود کی کم حقیقتی کا تذکرہ ہے، اور اس کے مقابلے میں کسی اور عالم کا ذکر ہے جو زیادہ واقعی اور اصلی ہے۔ میر نے اس نکتہ کو واضح کرنے کے لیے زمان و مکان کے ادغام سے ایک استعارہ تراشا ہے لیکن زیادہ زور زماں پر ہے۔ یہی ثابت کرنا مقصود ہی تھا کہ عالم آب و گل میں زمان غیر حقیقی ہے۔ غالب نے زمان کے لیے مکان کا استعارہ تلاش کر کے ابہام کو مبہم تر کر دیا ہے۔ میر کے یہاں عالم مثل خواب تھا۔ غالب خود خواب میں ہیں، اور

خواب بھی وہ جو وجود کی نفی کرتا ہے یعنی خواب عدم۔ جو شخص عدم میں ہے اس کا وجود کیوں کر ممکن ہے؟ لیکن غالب نے عدم میں ہونے ہی کو وجود پر دال کیا ہے۔ جو آنکھ بند ہو وہ دیکھ نہیں سکتی۔ لیکن غالب کی بند آنکھ ہی اس کی تماشائیت کی دلیل ہے۔ چشم از خواب عدم نکشادہ، یعنی وہ آنکھ جو خواب عدم سے بیدار نہیں ہوئی ہے، یعنی جو ابھی عدم میں ہے لیکن ''خواب'' بہ معنی ''رویا'' بھی ہے۔ یعنی وہ آنکھ جو عدم کا خواب دیکھ رہی ہے۔ تماشا اصل چیز کا نظارہ بھی ہو سکتا ہے اور اصل چیز کا پر فریب دھوکا بھی۔ ہم بولتے ہیں، اس نے محبت کا تماشا کیا۔ یعنی فریب دیا۔ بزم ہستی ایک تماشا ہے، تماشا اصلی ہو یا فریب، لیکن اس کے لیے تماشائی ضروری ہے۔ تماشائی وہ آنکھ ہے جو خواب عدم سے بیدار ہی نہیں ہوئی ہے۔ جو آنکھ بیدار نہیں ہے وہ کیا دیکھ سکتی ہے؟ یا تو خواب یا کچھ بھی نہیں۔ اور جو آنکھ خواب عدم میں ہے وہ کیا دیکھ سکتی ہے، یا تو عدم کا خواب (یعنی عدم کے مناظر) یا عدم وجود کے مناظر، یعنی کچھ بھی نہیں۔ وہ تماشا جو خواب عدم میں مصروف آنکھ سے دیکھا جائے یا تو اپنا وجود، عدم میں مثل خواب رکھتا ہے یا رکھتا ہی نہیں۔ اگر خواب ہے تو فریب ہے، اگر خواب نہیں ہے تو عدم وجود ہے۔ اس طرح بزم ہستی کا وجود نہیں ہے۔ تماشا کی صفت مکان ہے، غالب نے اس مکان کو ظاہر کرنے کے یا اس کی اصلیت بیان کرنے کے لیے زمان کا استعارہ تراشا ہے، کیوں کہ عدم وجود کا کوئی مکان Space نہیں ہوتا، عدم وجود صرف وقت میں ہو سکتا ہے۔ لہٰذا غالب نے یہ نہ کہہ کر کہ بزم ہستی کا وجود مثل خواب ہے، یہ کہا ہے کہ اس کا وجود اگر ہے تو خواب میں ہے (بے اصل ہے) یا عدم میں ہے (یعنی نہیں ہے۔) بزم ہستی کا وجود اس لیے ہے کہ بزم ہستی ہے ہی نہیں۔ اس طلسمی ماحول میں بھی میر کا شعر اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے، کیوں کہ اس کے ابہام کا حوالہ واقعی دنیا کے خواص سے بنتا ہے۔ مجرد ابہام کی بنا پر میر اور غالب کے شعر ہم پلہ ہیں۔ لیکن غالب نے مرکب کو پیکر اور استعارے میں بند کر کے جو دنیا خلق کی ہے وہ میر سے بالاتر ہے۔ چشم از خواب عدم نکشادہ کا پیکر کس قدر لرزہ خیز پر اسراریت کا حامل ہے، جس کے سامنے ہاتھارن کا ''عظیم سنگین چہرہ'' بھی یک رنگ معلوم ہوتا ہے۔ بیدل کا شعر دیکھیے:

دیگر ز نقش نامۂ اعمال ما مپرس   نظارۂ بہ لوح تماشا نوشتہ ایم

چوتھی مثال میں میر نے اسے روشنی طبع تو برمن بلاشدی کا غیر شعوری یا شعوری کا تتبع کر کے شعر کی مت بگاڑ دی ہے۔ دوسرا مصرعہ اپنی جگہ پر مکمل تھا۔ میں وہ نہال تھا کہ اگا اور جل گیا۔ ''نہال'' بہ معنی خوش بھی صادق آتا ہے۔ خوشی کی علامت ہنسی ہے اور ہنسی کی علامت برق و شرر۔ اس طرح یہ معنی بھی نکلتے ہیں کہ زندگی غیر معمولی مسرت کو برداشت نہیں کر سکتی ''اگا اور جل گیا'' کا پیکر بھی مکمل تھا۔ ''اور'' کے لفظ نے غیر معمولی تیزیٔ رفتاری کا تصور جس طرح پیدا کیا ہے وہ کسی اور لفظ سے ممکن نہ تھا۔ مثلاً یہ مصرع اگر یوں ہوتا

میں وہ نہال تھا کہ بس اگتے ہی جل گیا

تو ''اگا'' کے بعد کا ڈرامائی وقفہ ''کا — اور جل گیا'' غائب ہو جاتا۔ جلنے کی وجہ بیان کرنے کی ضرورت نہ تھی، کیوں کہ اس کے ذریعہ شعر عشق اور اس کے تلازمات تک محدود ہو کر رک گیا ہے۔ کوئی ایسا سوال نہیں جس کا جواب شعر کی سطح پر موجود نہ ہو۔ غالب نے بھی وجہ بیان کی ہے، لیکن وہ اگتے ہی جل جانے کی پراسرار عمل ہی کی طرح مبہم ہے۔ مری تعمیر میں مضمر ہے ایک صورت خرابی کی۔ کیوں؟ اس لیے کہ زندگی، موت کی ایک شکل ہے۔ اس لیے کہ تخلیق کا مقصد حیات ہی یہ ہے کہ وہ تخریب کو دعوت دے۔ اس لیے کہ ہم ایک جابر و قادر قوت کے محکوم ہیں، جب ہم بن چکتے ہیں تو وہ بگاڑنے میں لطف حاصل کرتی ہے۔ (شیکسپیئر کا مشہور جملہ اگر آپ کو یاد ہو تو اس جواب کی معنویت دو چند ہو جائے گی[1]۔) اس لیے کہ تخریب کے لیے بھی دنیا میں کچھ کام ہونا چاہیے، ورنہ اس کا مقصد تخلیق کیا ہے؟ اس لیے کہ تعمیر میں خرابی کی صورت نہ ہو تو نئی تعمیر کیسے ہو؟ اس لیے کہ تعمیر کی قدر معلوم ہو۔ اس لیے کہ تعمیر، تخریب کو دعوت مبازرت دیتی ہے اور زندگی ان دونوں کی عربدہ جوئی سے عبارت ہے وغیرہ۔ پھر خون گرم دہقاں جو کشت ریزی کے لیے دھوپ میں تپ کر برق خرمن کی شکل اختیار کرتا ہے۔ اس نہال سے زیادہ پراسرار اور پر قوت ہے جو اگتے ہی جل جاتا ہے۔ کیوں کہ نورستہ نہال کو جلانے والی کوئی اور قوت ہے جو اس کے باہر ہے، لیکن خون گرم دہقاں تو دہقاں کے ہی

---

1. As flies to wanton boys are we to Gods,
They kill us for their sport.

King Lear

رگ و پے میں رواں و جولاں ہے۔ میر کے شعر میں داخل، خارج سے متحارب ہے۔ غالب کے یہاں داخل ہی خارج بھی ہے۔ وہ بجلی جو خرمن پر گرتی ہے اور وہ خون جو زندگی دیتا ہے۔ ایک ہی ہیں۔ میر کا شعر ان ہلاکت خیزیوں سے عاری ہے، کیوں کہ مبہم نہیں ہے۔

پانچویں مثال کو تیسری کے سامنے رکھیے۔ دونوں شعروں میں دونوں شاعروں نے تمثیلی انداز بیان اختیار کیا ہے۔ میر کا مصرع موند رکھنا چشم کا ہستی میں عین دید ہے، بہ ظاہر تو چشم و اگر دیدہ آغوش وداع جلوہ ہے کا آسان Version ہے۔ لیکن میر کا اپنا دوسرا مصرع قابل لحاظ ہے۔ بلبلہ جب پھوٹتا ہے (یعنی جب اس کی آنکھ کھلتی ہے) تو اسے کچھ بھی نہیں نظر آتا۔ یا جب اس کی آنکھ کھلتی ہے تو بلبلہ کچھ بھی نہیں نظر آتا (ختم ہو جاتا ہے) دوسرا مفہوم مصرعۂ اولیٰ سے متصادم ہے، اس لیے کہ اس میں عین دید کی بات کی جا رہی ہے، جس میں معلوم ہوتا ہے کہ بلبلہ کو کوری زیر بحث ہے، نہ کہ اس کا وجود۔ اس کو اگر یوں کہا جائے کہ بلبلہ جب آنکھ کھولتا ہے تو اسے کچھ بھی نہیں نظر آتا (یعنی وہ دیکھ لیتا ہے کہ دنیا محض مایا ہے، موہوم ہے، ہے ہی نہیں۔) تو مشکل یہ آپڑتی ہے کہ جب وہ آنکھ بند کیے ہوئے تھا اور سمجھ رہا تھا کہ دنیا اصلی اور واقعی ہے تو وہ مبتلائے فریب تھا۔ کیا میر کا مدعا یہ ہے کہ وجود ہستی کے فریب میں مبتلا رہنا ہی عین دید ہے؟ اگر یہ مفہوم ہے تو کوئی جھگڑا نہیں۔ لیکن شعر میں صرف دو ہی مفہوم نظر آتے ہیں، پہلا اور تیسرا۔ دوسرا مفہوم اس طرح کھینچ تان کر لایا جاسکتا ہے کہ آنکھ کھلتے ہی بلبلے کی زندگی ختم ہو جاتی ہے۔ اگر وہ آنکھ بند رکھتا تو زندہ رہتا۔ دیکھنا زندہ رہنے کی علامت ہے، لہٰذا جب وہ زندہ تھا تو دیکھ رہا تھا، اگرچہ اس کی آنکھ بند تھی۔ ان تمام صورتوں میں بلبلے کا استعارہ ناموزوں رہتا ہے، کیوں کہ بلبلے تو بہر حال بصارت سے عاری ہیں۔ پھر بھی یہ ماننا پڑتا ہے کہ بلبلے کا استعارہ (آدمی بلبلا پانی کا، دریا بہ معنی دریائے حیات، بلبلے کی [illegible] اور بے معنویت کا تصور) اپنے مابعد المعنی معانی کی وجہ سے بھلا معلوم ہوتا ہے۔ غالب نے "جلوہ" کا لفظ رکھا ہے، بجائے "عین دید" کے جو یک معنی ہے۔ جلوہ موضوعی منظر کو کہتے ہیں جو غیر حقیقی ہوتا ہے۔ جلوہ کسی شے کے معروضی ظہور کو بھی کہتے ہیں۔ "رنگ باختن" بمعنی ضائع کرنا، آگہی بمعنی عقل و ہوش۔ آگہی مجھ سے کہہ رہی ہے کہ یہ دنیا تو دھوکا ہے۔ اس کا تماشا کیا دیکھنا ہے۔ کھلی آنکھ کو وہم ہے کہ وہ دیکھ رہی ہے، حالانکہ دراصل وہ کچھ دیکھتی نہیں۔ اصل تماشا تو بند آنکھیں دیکھتی ہیں۔ یہ کہہ کر آگہی میرے تماشے کو ضائع کر رہی ہے (مجھے دیکھنے نہیں

دیتی۔) حالاں کہ مجھے معلوم ہے کہ جب میں آنکھ کھولوں گا (واقعی دیکھنا شروع کروں گا) تو جلوہ (موضوعی منظر) رخصت ہو جائے گا، اور میں وہ شے دیکھ لوں گا جو اس جلوے کی اصل ہے۔ اس طرح یہ شعر کچھ نو افلاطونی سا معلوم ہوتا ہے[1]۔ لیکن ''تماشا باختن'' بمعنی تماشے کا کھیل کھیلنا، یعنی سوانگ رچانا بھی ہو سکتا ہے۔ اس طرح مطلب بہ ظاہر الٹا نکلتا ہے۔ جلوہ بہ معنی معروضی منظر ہو جاتا ہے۔ آگہی (بہ معنی عقل یا Reason) میرے سامنے تماشے کا سوانگ رچا رہی ہے۔ اصل تماشا تو آنکھ بند کر کے ہی نظر آ سکتا ہے۔ آنکھ کھلی نہیں کہ منظر غائب ہوا۔ لیکن ''چشم وا گردیدہ'' کے معنی وہ آنکھ بھی لیے جا سکتے ہیں جو پہلے بند تھی لیکن اب کھل گئی ہے۔ اگر ایسا ہے تو مفہوم یہ بھی نکل سکتا ہے کہ جو آنکھ بند تھی اسے بند ہی رہنا چاہیے، لیکن جو پہلے سے کھلی ہوئی تھی، وہ کچھ اور منظر دیکھ رہی تھی۔ اس منظر کا یہاں ذکر نہیں ہے، اسے متصور ہی کیا جا سکتا ہے۔ وہ آنکھ جو بند تھی (چشم از خواب نکشادہ) اس کا بند رہنا بہتر تھا، کیوں کہ اس طرح وہ خواب عدم کے تماشے میں محو تھی۔ جو آنکھ پہلے سے کھلی ہوئی ہے، (ممکن ہے وہ خدا کی آنکھ ہو جو ازل سے وا ہے، ممکن ہے وہ عارف کامل کی آنکھ ہو، جو خواب عدم میں بھی وجود کا تماشا دیکھتی تھی، اب وجود میں آئی ہے تو آگہی سے بے نیاز و مبرا ہے) اس کو کچھ مشکل نہیں، لیکن جب خواب عدم میں مصروف آنکھ، یا کسی بھی بند آنکھ کو (جو مشاہدۂ باطن میں مصروف ہے) آگہی کا روگ لگ جاتا ہے تو اسے یہ دھوکا ہونے لگتا ہے کہ اصل مشاہدہ تو مشاہدۂ خارج ہے، اس لیے وہ کھل جاتی ہے، جب کھلتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ جلوہ باقی ہی نہیں ہے، یا کبھی تھا ہی نہیں۔ اس تشریح کی روشنی میں آگہی، ذاتی آگہی نہیں بلکہ آگہی کا مابعد الطبیعیاتی تصور بن جاتی ہے جو روز ازل سے انسان کو یہ فریب دیتا رہا ہے کہ کچھ حقائق معروضی بھی ہوتے ہیں۔

ممکن ہے آپ اس پیچیدہ خیالی کا جواز بھی طلب کریں۔ میرا کہنا یہ ہے کہ پیچیدہ خیالی خود اپنا جواز ہوتی ہے اور اپنی قیمت رکھتی ہے، بالکل اسی طرح جس طرح سادہ خیالی بھی اپنا جواز خود ہوتی ہے، لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ شاعری اکثر یہی کہتی ہے کہ نکتۂ چند ز پیچیدہ بیانے بہ من آر۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعری اگر صرف ان حقائق کے اظہار و عرفان کا نام ہے جن تک ہماری آپ کی دست رس پہلے سے ہے تو مجرد خوبیٔ اظہار کے فرضی تصور سے آپ اپنے کو کب

---

1. اس کے برعکس بھی ہو سکتا ہے، غالب: عالم آئینۂ رازست، چہ پیدا چہ نہاں تاب اندیشہ نہ داری بہ نگاہے دریاب

تک خوش رکھ سکیں گے؟ ایک بار چبایا ہوا نوالہ سو بار چبایا جا سکتا ہے، پھر تو تھوکنا ہی پڑے گا۔
ژاک ماری تین کو سنیے، اگر چہ اس کا تعصب یہ تھا کہ افلاطونی عینیت کو رومن کیتھلک تصوف سے ہم آہنگ ثابت کر دیا جائے، لیکن شعر کی مابعد الطبیعیاتی پیچیدگیوں کے بارے میں اس نے خوب کہا ہے:

> ... [فن] جو کچھ بناتا ہے اسے اشیاء کی مادی صورت سے نہیں بلکہ اس مخفی معنویت اور قدر و قیمت سے مشابہ ہونا چاہیے جس کے چہرۂ زیبا پر چمکتی ہوئی آنکھ صرف خدا کو نظر آتی ہے۔ ... آپ چاہیں تو اسے واقعیت کہہ لیں، لیکن یہ واقعیت ماورائی ہوگی، مادی نہیں۔

اگر مجھے یہ معلوم ہو کہ لفظ کے علامتی کردار کے بارے میں کیسیرر نے اپنے افکار میں ماری تین سے استفادہ کیا ہے تو مجھے حیرت نہ ہوگی۔ کیوں کہ کیسیرر نے لفظ کا تفاعل یہی قرار دیا ہے کہ وہ قبل از لفظی Preverbal فکر کا انعکاس ہوتا ہے۔ بہر حال میں نے ابھی تک غالب کے شعر زیر بحث میں جو باتیں ڈھونڈی ہیں وہ غالب نے ارادۃً رکھی تھیں یا غیر شعوری طور پر پیدا ہو گئی ہیں، اس بحث میں الجھنے کی ضرورت یوں نہیں ہے کہ اس کا شعر فہمی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جب کوئی بھی شاعر شعر کہتے وقت پوری طرح اس بات سے باخبر نہیں ہوتا کہ وہ کیا کہہ رہا ہے اور کیوں کہہ رہا ہے، تو یہ فرض کرنا غلط ہوگا کہ شعر سے وہی نکات بر آمد ہو سکتے ہیں جو شاعر کے شعور میں تھے۔ ابہام شعر کی ذاتی اور فطری صفت ہوتا ہے۔ اگر آپ کے الفاظ ابہام کے حامل ہیں تو وہ اکثر آپ کی وجہ سے نہیں، بلکہ آپ کے باوجود ایسے ہوتے ہیں۔ ان سے اس بات پر جھگڑنا گویا اپنی قبل از لفظ فکر سے جھگڑنا ہے۔

غالب کے چھٹے اور ساتویں شعروں پر اظہار خیال میں اور موقعوں پر کر چکا ہوں۔ یہاں اعادے کی ضرورت نہیں۔ اس کے علاوہ اوپر کی بحثوں سے اگر آپ کچھ مطمئن ہوئے ہیں تو دیکھ ہی لیں گے کہ میر کے مصرعے عاشق کی بھی یاں گزر گئی رات/ اور کوئی تو آبلہ پادشت جنوں سے گزرا یا توضیحی عمل کرتے ہیں (کوئی تو آبلہ پا گزرا) یا معنی کو محدود کرتے ہیں (عاشق کی بھی یاں گزر گئی رات) اس کے بر خلاف غالب نے پہلے شعر میں اندیشہ ہائے دور دراز کو آزاد چھوڑ کر معنی کو تقریباً لامحدود کر دیا ہے اور دوسرے شعر میں گزرنے کے عمل کا

نتیجہ تو ظاہر کر دیا ہے۔ لیکن کون گزرا ہے، یہ نہیں کھلتا۔ غالب کے دونوں مصرعے گرمی اور روشنی کے پیکروں کے حامل ہیں، میر کا پہلا مصرع پیکر سے عاری ہے۔

غالب کا آٹھواں شعر ایک مخصوص ابہام کا حامل ہے جو مراعات النظیر سے پیدا ہوا ہے۔ سودا، زلف، وحشت، شب، آبنوی، چاک۔ اس شعر میں یہ تعین کرنا مشکل ہے کہ ''سودا'' بہ معنی سیاہی ہے یا بہ معنی جنوں۔ ''سودائے خیال زلف'' بہ معنی خیال زلف کا سودا (جنون) ہے، یا زلف کا خیال سودا (سیاہ خیال) ہے۔ ''دل شب، آبنوی شانہ آسا'' پڑھیں یا ''دل شب آبنوی'' (یعنی رات کا آبنوی دل) کہیں؟ ''تا دل شب'' کے معنی ''رات کے دل تک'' سمجھیں یا ''اس حد تک کہ رات کا دل'' نکالیں؟ یہ سب الجھاوے صرف قرأت کے نہیں ہیں، ان کو مناسب الفاظ نے شہ دی ہے۔ سارے شعر پر سیاہی کا منظر چھایا ہوا ہے۔ لیکن کسی ارادے کا اظہار نہیں ہے۔ اس وجہ سے شعر میں وہ غیر ضروری ارادیت نہیں ہے جو میر کے یہاں ہے۔ سنان آہ کو دل شب کے پار کر دینا بہ طور جوابی کارروائی کے ہے۔ اس لیے کہ شب ہی ان حادثات کا سبب بنتی ہے جو میر پر ہر روز وار کرتے ہیں۔ یا شاید دن پر اختیار نہیں ہے اس لیے رات کو کم زور سمجھ کر اس سے بدلہ لیا جا رہا ہے۔ ابہام کی یہ کیفیت خوب ہے، لیکن ارادے کا اظہار شعر کو ایک مخصوص سیاق و سباق دے دیتا ہے۔ ہم پر ایسا ہو رہا ہے اس لیے ہم ویسا کریں گے کے بجائے ہم پر ایسا ہو رہا ہے، ہم ایسا کر رہے ہیں، کہا جائے تو مفہوم کو آزاد ہونے میں مدد ملتی ہے۔ کیوں کہ پھر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ہماری کارروائی بدلے کے طور پر ہے یا شکریے کے طور پر یا دونوں میں کوئی ربط ہے بھی یا نہیں۔

جیسا کہ اب تک کی گفتگو سے واضح ہوا ہوگا، شعر میں ابہام کئی وجہوں سے آ سکتا ہے۔ ان میں تعقید لفظی یا نشست الفاظ کی طرف لوگوں کا دھیان کم گیا ہے۔ غالب کے کلام نے جدید شارحین کی توجہ اس نکتہ پر منعطف کی ہے۔ لیکن ابہام کی سب سے بڑی پہچان علامت ہے۔ کیوں کہ علامت کا وصف ہی یہی ہے کہ وہ مبہم تصورات کو نام دے دیتی ہے۔ شاعر کی آنکھ کے اس عمل کا استناد اگر درکار ہو تو شیکسپیئر سے رجوع کیا جا سکتا ہے[1]۔ علامت کی اہمیت اور حیثیت اسے استعارے سے ممتاز کرتی ہے جو مشاہدے پر مبنی ہوتا ہے اور بیان پر اکتفا کرتا ہے۔ گویا علامت وہبی علم کا اظہار کرتی ہے اور استعارہ اکتسابی علم کا۔ میر کے یہاں

---

1. شاعر کی آنکھ ... ان چیزوں کو بھی ایک مقامی اتا پتہ اور نام عطا کر دیتی ہے جو ہوا کی طرح بے وجود ہوتی ہیں۔ A Midsummer Night's Dream

''میں'' اور ''ہم'' اس کلیہ کی اچھی مثال ہیں۔ کیوں کہ میر کے کلام میں یہ ضمائر شخص واحد (چاہے وہ میر ہوں یا کوئی اور) کے بدل کی طرح نہیں استعمال ہوئے ہیں، بلکہ اس غیر مرئی انسانیت کا بدل ہیں جو خود کو ایک بے گانہ کائنات سے (جو اصلاً غیر انسانی ہے) متصادم پاتی ہے۔ ''میں'' اور ''ہم'' کا یہ تصور میر کی شاعری کی مسلسل کامیابی اور قوت کا راز ہے۔ ورنہ اگر سطحی مماثلتوں کو دیکھیے تو محمد حسین آزاد سے لے کر آج تک تمام نقاد قائم اور درد کی بہترین غزلوں کو میر کے بہترین کلام کا ہم پلہ بتاتے رہے ہیں۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ انفرادی طور پر درد اور قائم دونوں کے یہاں فرد فرد اشعار میر سے بہتر نکل سکتے ہیں۔ بلکہ بعض پہلو تو ایسے ہیں (مثلاً درد کے ہاں تشکیک کی کسک اور قائم کے یہاں مرکب اضافی کا آہنگ) جو میر کی پہنچ سے عام طور پر دور رہے ہیں۔ لیکن اس ننھی سی علامت کی کار فرمائی نے میر کو جو معنوی وسعت دے دی ہے وہ درد اور قائم کے حصے میں نہیں ہے۔ کہا گیا ہے کہ میر نے اپنے عہد کے انتشار، افراتفری، بے اطمینانی اور اقدار کی شکست و ریخت کا درد اپنے کلام میں بھر لیا ہے۔ ممکن ہے یہ درست ہو لیکن سودا، سوز، قائم، درد کے یہاں یہ بات کیوں نہیں؟ یہ لوگ بھی تو اسی زمانے میں تھے اور میر ہی کی طرح آشفتہ حال رہے۔ اگر یہ سب صرف ان کے ماحول اور وقت کا کھیل ہے تو کیا وجہ ہے کہ میر کو ہی یہ بات نصیب ہوئی؟ ظاہر ہے کہ ایک ہی عہد میں مختلف شاعروں کا وجود اس بات کی دلیل ہے کہ ہر شخص کا شاعرانہ اظہار اس کا اپنا ہوتا ہے۔ میر نے اپنے لیے یہ علامتیں ڈھونڈ لیں، لہٰذا رطب و یابس (بلکہ رطب کم اور یابس زیادہ) کے ہوتے ہوئے بھی ان کے کلام میں شاعری کا عنصر زیادہ زیادہ رہا۔ اگر یہ سوال اٹھے کہ ''ہم'' اور ''میں'' کو علامت کیوں فرض کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ ان ضمائر کی جو غیر معمولی تکرار میر کے یہاں ملتی ہے اور جس طرح سے وہ ہر سبب و علت کو ''میں'' اور ''ہم'' کے حوالے سے پرکھتے ہیں وہ اس بات کی دلیل ہے کہ یہ الفاظ کسی ایک شخص کی صورت حال سے بہت زیادہ وسیع صورت حال کی نشان دہی کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر غالب کے یہاں یہ الفاظ اس قدر خال خال کیوں ملتے ہیں؟ خود درد، سودا قائم اور میر کی ہم طرح غزلوں کا مطالعہ اس سلسلے میں دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ ہمارے عہد میں خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل بھی ''میں'' اور ''ہم'' کو علامتی انداز میں استعمال کرتی ہے، اور یہی خصوصیت، نہ کہ ان کا اسلوب، ان کو میر کے نزدیک لاتی ہے۔

اوپر جو مثالیں زیر بحث آئیں ان کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالنا بہت آسان ہو گیا ہوگا کہ صرف وہی شعر مبہم نہیں ہے جس کو سمجھنے کے لیے معمول سے زیادہ غور و فکر کی ضرورت پڑے۔ یہ ملحوظ خاطر رہے کہ سمجھنے سے میری مراد شاعر کا عندیہ سمجھنا نہیں ہے، بلکہ خود اپنے جمالیاتی تجربے کا تجزیہ اور تفسیر ہے۔ ممکن ہے کہ جو مطلب میں نے نکالا ہو وہ شاعر کا نہ ہو، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اگر میرا مطلب الفاظ میں موجود ہے تو ظاہر ہے کہ وہ اسی شعر کا ہے، کوئی میرا ایجاد کیا ہوا نہیں ہے۔ ایک صاحب نے ابہام کی مخالفت کرتے ہوئے یہ مثال دی کہ ایک جدید شاعر کے کسی شعر کا وہ نہایت پیچیدہ مفہوم نکال رہے تھے لیکن خود شاعر سے رجوع کیا تو اس نے نہایت سامنے کے اور سادہ معنی بیان کیے۔ ان صاحب کو یہ مثال اپنی سخن فہمی کی دلیل کے طور پر دینی چاہیے تھی، نہ کہ ابہام کی مخالفت میں۔ بہ قول افتخار جالب "اگر ہر کوئی نظم میں اپنی پسند کے مفاہیم انڈیلنے لگے تو آپ احتجاج بھی نہیں کر سکتے کہ سخن فہمی کی روش بھی یہی ہے۔ ایسے ایک سے زائد معنی میں سے کوئی معنی حقیقی و واقعی ہونے کی سند لے سکتا ہے نہ مصنوعی قرار دیا جاسکتا ہے۔ بس اتنا ہی کہا جا سکتا ہے کہ ان معنوں میں شعر کے کوئی معنی ہوتے ہی نہیں"۔

گیان چند جین لکھتے ہیں کہ سوغات کے جدید نظم نمبر کی نظمیں پڑھ کر انھیں محسوس تو ہوا کہ کوئی بات ہے لیکن اہمیت روشن نہ ہوئی۔ اسی پرچے میں بعض نظموں کی تشریحیں بھی تھیں، جب ان کی روشنی میں پڑھا تو انوکھا لطف محسوس ہوا اور یہ بھی خیال آیا کہ یہی باتیں اگر وضاحت سے کہہ دی جاتیں تو وہ بات نہ رہتی۔ یہ تاثر ادب کے ایک ایسے طالب علم کا ہے جو نئی شاعری نہ پڑھے تو اس کا کچھ بگڑتا نہیں، کیوں کہ اس کا میدان کچھ اور ہے اور اس کا وہ مرد ہے۔ تو پھر ہم آپ جو ابھی طفل مکتب ہیں کیا اتنی بھی ایمان داری نہیں برت سکتے؟ بہرحال ابہام کا مسئلہ اشکال سے مختلف ہے۔ اشکال کا حل لغت، حوالے کی کتابوں، پس منظری معلومات وغیرہ کی مدد سے ہو سکتا ہے لیکن وہ شعر جو لغت کی مدد سے نہ سمجھا جا سکے، مبہم ہوگا۔ اسی لیے میں کہتا ہوں کہ سہل ممتنع کا شعر بھی مبہم ہو سکتا ہے اور نہایت فارسی عربی آمیز شعر (جیسے انشا کا قصیدہ) بھی ابہام سے عاری ہو سکتا ہے۔ ایسے ہزاروں شعر ہیں جن کو دیکھ کر ہم سرسری گزر جاتے ہیں، سمجھتے ہیں کہ جو کچھ ان میں کہا گیا ہے، سامنے ہے۔ لیکن جب ان سے سوال جواب شروع ہوتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ شعر میں تو بہت کچھ تھا۔ خاقانی، میر حسن اور میر کے جو شعر میں نے نقل کیے ہیں، اس اصول کو اچھی طرح ثابت کرتے ہیں۔

میر اور درد کے یہاں تو ابہام کی یہ کیفیت قدم قدم پر مل جائے گی۔ ابہام کی دوسری شکل یہ ہوتی ہے کہ شعر پہلی نظر میں ایسے مطالب کا حامل نظر آئے جو نیم روشن ہوں، لیکن غور وفکر اور ہر لفظ کے تفاعل کو جانچنے پرکھنے کے بعد اس کے تمام نکات واضح ہو جائیں، اور یہ محسوس ہو کہ ہم اس شعر سے اس سے زیادہ حاصل نہیں کر سکتے، ہم نے ہر لفظ کی توجیہہ وتشریح اپنے اطمینان کی حد تک کر لی ہے۔ غالب کے یہاں اکثر اور میر کے یہاں وافر تعداد میں ایسے شعر ملتے ہیں۔ اوپر کی مثالیں بھی اس کو واضح کرتی ہیں۔ ابہام کی آخری منزل یہ ہے کہ پورے غور وفکر اور تمام الفاظ کی توجیہہ کے بعد بھی یہ محسوس ہو کہ ابھی اس کنویں کو کھنگالیں تو کئی ڈول پانی ہے۔ ایسا ابہام زیادہ تر علامتی استعارے اور علامت کا مرہون منت ہوتا ہے۔
اس کی بہترین مثال خود غالب کا شعر ہے جس میں انھوں نے شاعری کے پردے میں گویا شاعرانہ ابہام کی تعریف کی ہے:

شوخی اظہار غیر از وحشت مجنوں نہیں　　لیلی معنی اسد محمل نشین راز ہے

بیدل کا ایک شعر میں ایک اور موقعے پر نقل کر چکا ہوں:

اے بسا معنی کہ از نامحرمی ہائے زباں　　باہمہ شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند

ان دونوں اشعار کے بعد ابہام کی توضیح وتحمید میں صفحے سیاہ کرنا کے غذ کا منھ پر کالک ملنا ہے۔
تو کیا اہمال کوئی چیز نہیں؟ کیا یہ شعر بھی مہمل نہیں ہے جسے ناسخ نافہموں کے امتحان کے لیے سنایا کرتے تھے؟

ٹوٹی دریا کی کلائی زلف الجھی بام میں　　مورچہ مخمل میں دیکھا آدمی بادام میں

اس کا جواب یہ ہے کہ ممکن ہے کسی مخصوص سیاق وسباق میں یہ شعر بھی مہمل نہ رہ جائے۔ فرض کیجیے میں کسی خواب کا منظر بیان کر رہا ہوں۔ خواب ہماری آپ کی عقل کا تو پابند ہوتا نہیں، لوگ بے مفہوم مناظر خواب میں دیکھتے ہی رہتے ہیں۔ اگر شعر ایسی صورت حال کا اظہار کر رہا ہے تو قطعاً بامعنی ہے، کیوں کہ اس کا اہمال ہی اس کی معنویت کی دلیل ہے، بہ صورت دیگر ظاہر ہے کہ یہ شعر مہمل ہے۔
ابہام کی تعریف میں نے یوں کی تھی کہ ایسی صورت جو سوال کی متقاضی ہو اور ان سوالوں کے جو بھی جواب ملیں وہ شعر کے ہی محاذ سے اٹھیں اور شعر کی بابت ہمارے تجربے کو

وسیع کریں، مبہم صورت ہے۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس صورت میں سے ایسے سوال اٹھیں جس کا جواب شعر میں نہ ہو، مہمل ہے۔ میں کسی شعر کو اس وقت تک مہمل نہیں کہتا جب تک یہ اطمینان نہ ہو جائے کہ جواب ڈھونڈنے میں ناکامی میری اپنی کوتاہی کی وجہ سے نہیں ہے، بلکہ شعر جوابوں سے واقعی عاری ہے۔ میں زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتا ہوں کہ یہ شعر یا نظم میرے لیے معنی خیز نہیں ہے لیکن ایسے لوگوں کا جواب میرے پاس نہیں ہے جو شعر میں صرف موٹے موٹے اشارے ڈھونڈتے ہیں۔ بہت سے لوگ عینک لگا کر بھی چالیس فیٹ لمبا سائن بورڈ نہیں دیکھ پاتے اور بہت سے لوگ چاندنی میں بھی بلا عینک لگائے باریک حرف پڑھ لیتے ہیں اس کو کیا کیا جائے، یہ دنیا کا دستور ہے، ایسی اونچ نیچ ہوتی ہی رہتی ہے۔

کیا شعر میں ایسی خوبیاں نہیں ہوتیں جو نثر میں بھی ہو سکتی ہیں؟ یقیناً ایسا ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ آخر رعایت لفظی، قول محال ضلع، طنز، ہجو ملیح "برجستگی، صفائی، بلاغت (بہ معنی اختصار الفاظ) شعر کی ملکیت تو ہیں نہیں، اصلاً یہ نثر کی مملکت ہیں لیکن شعر میں بھی در آئی ہیں۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اگر کسی کلام میں موزونیت اور اجمال کے سوا کچھ نہ ہو لیکن کوئی نثری خوبی مثلاً طنز ہو، تو اسے کیا کہا جائے گا؟ میں چوں کہ "خالص شاعری" کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کر رہا ہوں، اس لیے ایسے کلام کو شاعری کا درجہ (درجہ "بلندی" اور "پستی" کے معنی میں نہیں ہیں بلکہ Category کے معنی میں) نہیں دیتا۔ میں اسے غیر شعر کہتا ہوں، لیکن یہ بھی تسلیم کرتا ہوں کہ میری تعریف پر پورے اترنے والے غیر اشعار سے دنیا کی شاعری اور علی الخصوص اردو فارسی شاعری بھری پڑی ہے۔ میں ایسے کلام سے لطف اندوز ہوتا ہوں۔ اسے نثر سے الگ اور مختلف سمجھتا ہوں۔ یہ بھی نہیں کہ اسے مستحسن نہیں سمجھتا، لیکن نظریۂ شعر کو افراتفری، گھس پٹیوں اور ذمیوں سے محفوظ رکھنے کے لیے اسے غیر شعر ہی کی کاٹ سے غٹر غوں کرتا ہوا سننا پسند کرتا ہوں۔ مادۂ تاریخ ہزار برجستہ سہی لیکن محض برجستگی اسے شاعری نہیں بناتی، اور نہ تاریخ گو کو آپ شاعر مانتے ہیں۔ حالی (جو بہت ساری جدید تنقید کے پیش امام ہیں، خاص کر جہاں شعر فہمی کا معاملہ ہے) بھی اس حقیقت سے باخبر تھے۔ لیکن وہ استعارے[1] اور پیکر کی گہرائیوں میں نہ اترنے کی وجہ سے مضمون کی خوبی کے

---

1. دن ڈھلتے ڈھلتے سہی لیکن اس بات کی وضاحت کر دوں کہ میں تمثیل Allegory آیت Emblem نشانی Sign کو استعارے ہی کا تابع موزوں مانتا ہوں، اس لیے ان میں بہ طور جدلیاتی لفظ کے کوئی فرق نہیں کرتا۔ سوائے اس کے کہ اپنے تفاعل کے لحاظ سے استعارہ ان سب سے زیادہ تیز و مند ہوتا ہے۔

الجھاوے میں پڑ گئے ہیں۔ کہتے ہیں:

> بعض مضامین فی نفسہ ایسے دل چسپ اور دل کش ہوتے ہیں کہ ان کا محض صفائی اور سادگی کے لحاظ سے بیان کر دینا کافی ہوتا ہے۔ مگر بہت سے خیالات ایسے ہوتے ہیں کہ معمولی زبان ان کو ادا کرتے وقت رو دیتی ہے اور معمولی اسلوب ان میں اثر پیدا کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ ایسے مقام پر اگر استعارہ اور کنایہ تمثیل وغیرہ سے مدد نہ لی جائے تو شعر شعر نہیں رہتا بلکہ معمولی بات چیت ہو جاتی ہے۔ مثلاً داغ کہتے ہیں:

گیا تھا کہہ کے اب آتا ہوں قاصد کو تو موت آئی　　دل بے تاب واں جا کر کہیں تو بھی نہ مر جاتا

> اس شعر میں دیر لگانے کو موت آنے اور مر رہنے سے تعبیر کیا ہے۔ اگر یہ دونوں لفظ نہ ہوں بلکہ اس طرح بیان کیا جائے کہ قاصد نے تو بہت دیر لگائی اے دل کہیں تو بھی دیر نہ لگا دینا تو شعر میں کچھ جان باقی نہیں رہتی۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ معمولی خیال، معمولی زبان میں اور غیر معمولی خیال، غیر معمولی زبان ہی میں ادا ہو سکتا ہے، لیکن حالی نے داغ کے شعر کی مثال غلط دی ہے، کیوں کہ دونوں مصرعوں میں خفیف سا استعارہ (موت آئی اور مر رہنا) موجود ہے۔ مگر بات اصولاً صحیح ہے کہ سادہ روزمرہ میں کام آنے والا خیال اگر موزوں زبان میں نثر کی سی خوبی سے بیان کیا جائے تو جمالیاتی تجربہ بن جاتا ہے، کیوں کہ اس میں اجمال کے علاوہ کولرج کی زبان میں ''موسیقیت'' کا انبساط بھی شامل ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد حالی نے اچھی مثال دی ہے۔ غالب کے شعر میں طنزیہ استعارے کا ذکر کر کے میر کا شعر نقل کیا ہے:

کہتے ہو اتحاد ہے ہم کو　　ہاں کہو اعتماد ہے ہم کو

اور لکھا ہے: ''یہاں بھی اعتماد نہیں ہے'' کی جگہ طنزاً ''اعتماد ہے کہا گیا ہے''۔ چند صفحے بعد پھر میر کا شعر نقل کیا ہے:

یہ جو چشم پر آب ہیں دونوں　　ایک خانہ خراب ہیں دونوں

لکھتے ہیں: اس میں ''ایک'' کا لفظ ایسا بے ساختہ اور بے تکلف واقع ہوا ہے کہ گویا شاعر نے

اس کا قصد ہی نہیں کیا... ''دونوں'' کے مقابلے میں ''ایک'' کے لفظ نے آکر شعر کو نہایت بلند کر دیا ہے، ورنہ نفس مضمون کے لحاظ سے اس کی کچھ بھی حقیقت نہ تھی۔'' بات بالکل صحیح ہے لیکن اس رعایت کے ساتھ کہ شعر نہایت بلند ہو گیا ہوگا، لیکن شاعری نہیں ہوئی ہے۔ بے ساختگی اور بے تکلفی (اگرچہ ان اصطلاحوں کی کوئی معروضی حیثیت نہیں ہے) شاعری کی خوبیاں نہیں ہیں، کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو جہاں جہاں وارد ہوتیں شعر کو بلند کر دیتیں (یعنی شاعری بنا دیتیں) اور ان کی برعکس اشیاء (مثلاً تعقید اور استعارہ) جہاں جہاں وارد ہوتیں شعر کو پشت کر دیتیں۔ اگر بے ساختگی، بے تکلفی، سلاست، صفائی، سادگی وغیرہ کا یہی عمل ہے تو مندرجہ ذیل شعر کیا برے ہیں:

تجاہل تغافل تبسم تکلم — یہاں تک وہ پہنچے ہیں مجبور ہو کر (جگر)

وہاں دیکھے کئی طفل پری رو — ارے رے رے ارے رے رے ارے رے (سوز)

لڑکپن میں الفت کا ہم کھیل کھیلے — وہ تتلا کے کہنا الے لے الے لے (مجذوب)

سرسری ان سے ملاقات ہے گاہے گاہے — صحبت غیر میں گاہے سر راہے گاہے (جرأت)

یار گر صاحب وفا ہوتا — کیوں سیاں جان کیا مزا ہوتا (سوز)

جرم ہے اس کی جفا کا کہ وفا کی تقصیر — کوئی تو بولو میاں منہ میں زباں ہے کہ نہیں (سودا)

زور زر کچھ نہ تھا تو بارے میر — کس بھروسے پہ آشنائی کی (میر)

غیر اس کے کہ خوب رویے اور — غم دل کا کوئی علاج نہیں (قائم)

جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، اردو شاعری ایسے کلام سے بھری ہوئی ہے۔[1] ان کے غیر شعر ہونے کی آخری دلیل میں یہ دے سکتا ہوں کہ ان پر آپ چاہے کتنا ہی سر دھن لیں، واہ واہ کر لیں، موقعے موقعے سے تحریر میں لکھ دیں، گفتگو میں پڑھ لیں، نوجوان انھیں محبوباؤں کے نام خطوں میں درج کریں، لیکن ان کی طرح کے گیارہ شعروں کی غزل یا بائیس مصرعوں کی نظم معنوی دنیا میں اتنی دور تک آپ کا ساتھ نہیں دے سکتی جتنی دور تک غالب کا ایک خط

---

1. جدید امریکن نقادوں نے طنز Irony قول محال داخلی کشاکش وغیرہ پر جو بحثیں کی ہیں وہ انتہائی قابل قدر اور شعر فہمی میں بہت معاون ہیں لیکن ان سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ چوں کہ ان تحریروں میں یہ کیفیات (طنز وغیرہ) پائے جاتے ہیں اس لیے یہ شعر ہیں۔

آپ کے ہم راہ چل سکتا ہے اور اسی لیے ان کی طرح کے اشعار کی ایک عمر میر کے اس شعر کے برابر نہیں ہوسکتی:

یک بیاباں بہ رنگ صوت جرس　　مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

اس ساری بحث کا نتیجہ یہ نکلا کہ شاعری کی معروضی پہچان ممکن ہے اور یہی پہچان اچھی شاعری اور خراب شاعری (یا کم شاعری اور زیادہ شاعری) نثر اور شعر اور غیر شعر، تخلیقی نثر اور شعر، بامعنی اور مہمل میں فرق کرنے میں ہمارے کام آسکتی ہے۔ صاحبان ذوق و وجدان کچھ بھی کہیں لیکن جس تحریر میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ اور یا ابہام ہوگا، وہی شاعری ہوگی۔ موزونیت اور اجمال منفی لیکن مستقل خواص ہیں، یعنی ان کا نہ ہونا شاعری کے عدم وجود کی دلیل ہے، لیکن صرف انھیں کا ہونا شاعری کے وجود کی دلیل نہیں۔ کوئی تحریر شاعری اسی وقت بن سکتی ہے جب اس میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ ہو یا ابہام، یا دونوں ہوں۔ آخری نتیجہ یہ ہے کہ وہ خواص جو نثر کے ہیں، یعنی بندش کی چستی، برجستگی، سلاسلات، روانی، ایجاز، زور بیان، وضاحت وغیرہ، وہ اپنی جگہ پر نہایت مستحسن ہیں لیکن وہ شاعری کے خواص نہیں ہیں، اور ان کا ہونا کسی موزوں و مجمل تحریر کو شاعری نہیں بنا سکتا، اسے نثر سے ممتاز اور برتر ضرور بنا سکتا ہے۔ شاعری یا تو شاعری ہوگی یا نہ ہوگی۔ وہ بہ یک وقت شاعری اور نثر نہیں ہوسکتی ہے۔ اب وقت آگیا ہے کہ ہم نثری خواص والی شاعری پر ایمان لانے سے انکار اور شعر کی سالمیت کا اعلان کریں۔

شاعری کے خواص کا بیان آپ نے پڑھ لیا۔ جہاں جہاں آپ متفق نہ ہوں ان شعروں سے بحث کریں۔ ہمارا آپ کا سفر شروع ہوتا ہے، زاد راہ کے طور پر کولرج کا یہ قول ساتھ لیتے چلیں۔

> ہر وہ شخص جو حق کی بہ نسبت اپنے ہی مسلک و مذہب کے ساتھ زیادہ محبت رکھتے ہوئے آغاز کار کرتا ہے، آگے بڑھ کر اپنے مذہب سے زیادہ اپنے فرقے یا جماعت سے محبت کرنے لگتا ہے، اور انجام کار اسے اپنے علاوہ کسی اور سے محبت نہیں رہ جاتی۔

(1970)

ادب کے غیر ادبی معیار

اگر میں آپ سے یہ کہوں کہ الف کی رائے کے مطابق لنگڑا آدمی شاعر[1] نہیں ہوسکتا۔ تو آپ کیا کہیں گے؟ یہی نہ کہ الف کا خیال بالکل غلط ہے۔ اگر میں جواب دوں کہ الف کا مسلک یہ ہے کہ شاعری شخصیت کا اظہار ہوتی ہے، لہٰذا اگر لنگڑا آدمی شاعری کرے گا بھی تو اس کی شاعری میں کوئی نہ کوئی لنگ ہوگا، تو آپ کہیں گے کہ جی نہیں، شاعری میں جس شخصیت کا اظہار ہوتا ہے اس کے پیمانے اور ہیں۔ کوئی ضروری نہیں کہ لنگڑے آدمی کو جس قسم کے فرسٹریشن کا سامنا کرنا پڑتا ہے اس کا انعکاس اس کی شاعری میں بھی ہو۔ اگر میں کہوں کہ جیم کا خیال یہ ہے کہ صرف مسلمان ہی اچھی شاعری کر سکتا ہے تو آپ جواب دیں گے کہ جیم کا خیال بالکل لغو ہے، کیوں کہ شاعری مسلمان ہندو کالے گورے کسی کی میراث نہیں ہے۔ اگر میں جواب دوں کہ جیم کا فلسفہ اسے سکھاتا ہے کہ اسلام بہترین مذہب ہے۔ جو لوگ اس مذہب کو نہیں مانتے وہ گم راہ ہیں، برے ہیں، خبیث وقبیح ہیں۔ لہٰذا ان کی شاعری بھی خراب ہوگی، تو آپ کہیں گے کہ جی نہیں، یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ خراب آدمی کی شاعری بھی خراب ہو اور اچھے آدمی کی شاعری بھی اچھی ہو۔ اور یہ بھی کوئی ضروری نہیں ہے کہ اگر جیم کی نظر میں بہترین مذہب اسلام ہے تو سب کے لیے بھی ایسا ہو۔

الف اور جیم کی جگہ نقادوں یا نقاد نما سیاست دانوں کا ایک گروہ فرض کیجیے جو کہتا ہے کہ ادیب کے لیے وابستگی ضروری ہے اور یہ بھی ضروری ہے کہ اسٹیب لشمنٹ سے منحرف ہو یا اگر منحرف نہ ہو تو کم سے کم اس سے منسلک نہ رہے۔ اب آپ کیا کہیں گے؟ کیا آپ یہ

---

1 اس مضمون میں لفظ "شاعر" ہر اس تخلیقی فن کار کے لیے استعمال کیا گیا ہے جو اپنے اظہار کے لیے حرف مکتوبہ کا سہارا لیتا ہے، یعنی ناول نگار، ڈرامہ نگار، شاعر سب کے لیے لفظ "شاعر" ہی رکھا گیا ہے، جہاں یہ لفظ اپنے مخصوص معنوں میں استعمال ہوا ہے وہاں سیاق وسباق سے یہ بات واضح کر دی گئی ہے۔

کہنے میں حق بہ جانب نہ ہوں گے کہ وابستگی، ناوابستگی، اسٹیب لشمنٹ کا پابند ہونا، نہ ہونا، یہ سب غیر ادبی باتیں ہیں۔ شاعری کے نفس الامر سے ان کا کوئی تعلق نہیں؟ لیکن اس مسئلے کو یوں چھیڑ کر ختم کر دینے سے نقاد نما سیاست دانوں کی تشفی نہ ہوگی اس لیے کچھ گہری چھان بین بھی ضروری ہے۔ سب سے پہلے تو یہ تصفیہ کرلیں کہ وابستگی اور اسٹیب لشمنٹ سے کیا مراد ہے۔ وابستگی کی تعریف تو آسان لفظوں میں یوں کی جاسکتی ہے کہ کسی سیاسی یا مذہبی نظریے پر ایمان واعتقاد اور اس سیاسی یا مذہبی نظریے کی روشنی میں اپنے اعمال (بہ شمول شاعری) کی ترتیب و تنظیم کا نام وابستگی ہے۔ کسی خالص ادبی نظریئے سے وابستگی کا نام وابستگی نہیں ہے، کیوں کہ ایسی وابستگی زندگی کے دوسرے عوامل پر اثر انداز نہیں ہوتی۔ مثلاً اگر میرا ادبی نظریہ اس اصول کا پابند ہے کہ غزل ایک نامستحسن صنف سخن ہے تو اس کے اثر سے میری روز مرہ زندگی اور حیات و کائنات کے مسائل پر میرے رویے میں کوئی تبدیلی نہیں واقع ہوسکتی، لیکن اگر میرا عموی نظریہ مجھے سکھاتا ہے کہ فلسفۂ الف بہترین فلسفہ ہے، تو اس اعتقاد کا اثر میری روز مرہ زندگی اور حیات و کائنات کے مسائل پر میرے رویے میں واضح طور پر دیکھا جا سکے گا۔ لہٰذا یہ کہنا کہ جو لوگ خود کو کسی ادبی نظریے کا پابند کر لیتے ہیں وہ بھی بہر حال وابستہ ہیں، عموی طور پر تو صحیح ہوسکتا ہے، لیکن جس مخصوص مفہوم میں یہ اصطلاح استعمال کی جارہی ہے، وہاں یہ درست نہ ہوگا۔ اس طرح ناوابستگی یا نابستگی کے معنی یہ نہیں ہیں کہ آپ کا کوئی نظریۂ حیات ہی نہ ہو۔ ناوابستگی کا تقاضا صرف یہ ہے کہ آپ کسی بھی نظریۂ حیات کے اس درجہ پابند نہ ہو جائیں کہ حیات و کائنات کے مسائل پر سوچنے کی جو انفرادی قوت و صلاحیت آپ میں ہے وہ بالکل مسلوب و مفلوج ہو کر رہ جائے۔ کیوں کہ اس صورت میں آپ شاعر ہونے کی پہلی اور آخری اہم ترین شرط پوری نہ کر پائیں گے کہ شاعری انفرادی تجربات و محسوسات کے اظہار کا عمل ہے۔ یہ کہنا کہ ناوابستگی بھی ایک طرح کی وابستگی ہے، کیوں کہ آخر آپ ناوابستگی کے اصول سے وابستہ ہیں، محض ایک عقلی گدا ہے، کیوں کہ جس وابستگی کی پہلی شرط ناوابستگی ہو اسے وابستگی کہہ ہی نہیں سکتے۔ وابستگی کا تقاضا یہ ہے کہ جس نظریۂ حیات کو مان لیا گیا ہے، اس کے بنائے ہوئے اصول وضوابط یا اس نظریۂ حیات کے وضع کرنے والے لوگوں کے بنائے ہوئے اصول وضوابط کو بے چون و چرا قبول کرلیا جائے اور انھیں کی روشنی میں اپنا لائحہ حیات مرتب کیا جائے۔ ناوابستگی اس انضباط و انضمام کی نفی کرتی ہے، لہٰذا اسے وابستگی

نہیں کہہ سکتے۔

اسٹیب لشمنٹ کی تعریف ذرا ٹیڑھی ہے۔ کیوں کہ خود اس کے مخالفین اور موافقین بھی یہ بتانے سے گریز کرتے ہیں کہ اسٹیب لشمنٹ کہاں ہے اور کہاں نہیں، کیا ہے اور کیا نہیں۔ مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ حکومت اسٹیب لشمنٹ ہے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ ایک عظیم الشان تجارتی ادارہ (مثلاً کوئی صنعتی گروپ) جو حکومت کا استحکام کرتا ہے یا حکومت جس کا استحکام کرتی ہے، وہ اسٹیب لشمنٹ ہے کہ نہیں؟ اگر مان لیا جائے کہ وہ بھی اسٹیب لشمنٹ ہے تو کوئی ایسا تجارتی ادارہ، مثلاً فلم انڈسٹری، حکومت جس کا استحکام نہیں کرتی، لیکن جس کی اپنی حکومت ہے، وہ اسٹیب لشمنٹ ہے کہ نہیں؟ مان لیا جائے کہ وہ بھی ہے۔ تو یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ کوئی چھوٹا موٹا صنعت کار، جو کم سے کم اپنے مزدوروں اور ملازموں کی حد تک ان کا حاکم ہے، اسٹیب لشمنٹ ہے کہ نہیں؟ (اور بہرحال وہ بھی حکومت کو مستحکم کرتا ہے اور حکومت اسے استحکام بخشتی ہے۔) فرض کیا کہ وہ بھی ہے۔ تو پھر کوئی بڑا تعلیمی ادارہ، مثلاً یونی ورسٹی، کیا ہے؟ آخر وہ بھی حکومت ہی کی طرح اپنا کام کرتی ہے اور قدم قدم پر حکومت کی مرہون منت رہتی ہے۔ چلیے وہ بھی اسٹیب لشمنٹ کا ایک حصہ ہوئی۔ تو اب باقی کیا رہا؟ مل کے مزدور، اہل حرفہ، چھوٹے موٹے پرائمری اسکولوں کے ماسٹر، دفتروں کے بابو۔ لیکن یہ سب بھی تو کسی نہ کسی طرح برسر اقتدار طبقے کو مضبوط کرتے ہیں۔ مل کا مزدور کام کرتا ہے، صنعت پیدا ہوتی ہے، اس کے ذریعہ مالک کو منافع ہوتا ہے۔ مالک جو کچھ ہے مزدور کی وجہ سے ہے، مزدور بہرحال اسٹیب لشمنٹ کو مضبوط کر رہا ہے۔ اگر وہ کام نہ کرے تو مل بند ہو جائے، مل بند ہو جائے تو منافع نہ ہو، منافع نہ ہو تو حکومت کو پیسہ کہاں سے ملے؟ تو پھر وہ کون سے لوگ ہیں جو اسٹیب لشمنٹ میں نہیں ہیں؟ حزب مخالف کے ممبران پارلی منٹ جن میں سے اکثر کو حکومت نے کسی نہ کسی کمیٹی میں مقرر کر رکھا ہے، اور جن میں سے زیادہ تر کسی نہ کسی اسٹیب لشمنٹی ادارے (صنعت و حرفت، تعلیم، تجارت) سے منسلک یا اس کے پروردہ ہیں؟ اگر یہی حساب رہا تو سوائے نکسلی نوجوانوں کے سب کسی نہ کسی طرح اسٹیب لشمنٹ کا حصہ قرار پائیں گے۔

تو کیا پھر آمدنی کو اسٹیب لشمنٹ میں شریک ہونے کا معیار بنایا جائے؟ کتنی آمدنی کو؟ اور قانونی آمدنی کو یا غیر قانونی آمدنی کو؟ فرض کیجیے ہم صرف قانونی آمدنی کو حساب میں لیں، اور کہیں کہ دس ہزار سالانہ سے کم آمدنی والے اسٹیب لشمنٹ کا حصہ نہیں ہیں، تو پھر اس

پولیس انسپکٹر کا کیا ہوگا جو مزدوروں پر ڈنڈے برساتا ہے؟ چلیے آمدنی کی حد پانچ ہزار سالانہ کر دیجیے، پولیس انسپکٹر تو اب بھی گھیرے میں آتا ہے۔ اچھا تین ہزار سالانہ کر دیجیے۔ اس پٹواری اور قرق امین کا کیا بنے گا جو ایک کسان کی زمین دوسرے کے نام کر دیتا ہے اور جو غریب کسانوں کو لگان نہ دے سکنے پر بے دخل کرنے چلا آتا ہے اور موقعہ ملنے پر دو چار دس پچاس روپے رشوت لے کر بھی کام نہیں کرتا؟ ان ادیبوں کو کس زمرے میں رکھیں گے جو ڈھائی تین سو روپے ماہ وار پر بڑے سیٹھوں، نیتاؤں اور فلم اسٹاروں کے نام سے مضامین اور خطبہ ہائے صدارت لکھتے ہیں اور ان میں انھیں خیالات کا اظہار کرتے ہیں جو ان کے مالکوں کے مفید مطلب ہیں؟

اچھا ایک بہت ہی عموی قسم کا معیار بنائیے: ہر وہ شخص اسٹیب لشمنٹ کا حصہ ہے جو کسی نہ کسی طرح بر سر اقتدار طبقے کا ہاتھ مضبوط کرتا ہے، اس کے منافع میں حصہ دار ہے اور اس کی تقسیم کردہ آسائشوں میں شریک ہوتا ہے، اور ان لوگوں کے حق میں زیادتی کرتا ہے جو اس گروہ میں نہیں ہیں۔ زیادتی کرنے سے مراد یہ ہے کہ وہ ان لوگوں کے ساتھ عملاً ناانصافی کرتا ہے ورنہ عموی حیثیت سے تو ہر وہ شخص زیادتی کرتا ہے جو خود دو وقت کی روٹی کھا لیتا ہے لیکن اس کا پڑوسی بھوکا سوتا ہے۔ لیکن اگر کسی کے ہاتھ میں روٹی بانٹنے کا اختیار ہو اور پھر بھی وہ اسے نہ بانٹے تو وہ زیادتی کا مرتکب ہوتا ہے۔

استحصال بالجبر اور غریبوں کا خون چوسنے، کم زوروں کا گلا کاٹنے، ترقی پسند عناصر کی بیخ کنی کرنے، عوام کو استبداد کے پاؤں تلے کچلنے وغیرہ قسم کے نعروں کو الگ کر کے غیر جذباتی انداز میں سوچیے تو اسٹیب لشمنٹ کی تعریف اس سے زیادہ نہیں ہوسکتی۔ ورنہ پلیٹ فارم پر کھڑے ہو کر تقریر کرتے وقت اپنی بات میں وزن پیدا کرنے کے لیے تو ایسے بہت سے چالو قسم کے فقرے روزانہ وضع ہوتے ہی رہتے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ جو لوگ ان شعلہ فشاں الفاظ اور دھواں دھار جملوں سے اپنی تقریروں کو سجاتے ہیں وہ خود ہی اپنی تعریف کے دائرے میں آجاتے ہیں۔ اس لیے ان سے امداد کی توقع فضول ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ شاعر کے لیے وابستگی بری چیز ہے یا اچھی؟ ضروری ہے یا غیر ضروری؟ اسی طرح اسٹیب لشمنٹ کا فرد ہونا شاعر کے لیے اچھا ہے یا برا؟ ضروری ہے یا غیر ضروری؟ ان سوالوں کا جواب دینے کے لیے ہم یا تو ادبی طریقہ استعمال کر سکتے ہیں یا غیر

ادبی دلائل کا سہارا لے سکتے ہیں، ممکن ہے آپ سوچیں کہ ادبی سوالوں کا جواب غیر ادبی استدلال سے دینا کیا معنی رکھتا ہے؟ کیا یہ ثابت کرنے کے لیے اقبال کی تصنیف مسجد قرطبہ ایک نظم ہے۔ ہم غیر ادبی استدلال کو کام میں لاتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ لیکن اس کو کیا کیجیے کہ اس دنیائے دنی میں مذہب کے مسائل تلوار سے، فلسفہ کے مسائل مذہب سے اور شاعری کے مسائل فلسفہ سے حل کیے جاتے رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس سے زیادہ مہمل صورت حال کا تصور محال ہے، لیکن نقاد نما سیاست داں ہم آپ پر یہی نظریہ مسلط کرنا چاہتے ہیں کہ ادب کو پرکھنے کے لیے فلسفے سے بہتر کوئی معیار نہیں۔ اس غیر ادبی یعنی فلسفیانہ اور نظریاتی معیار کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ (1) وابستگی شاعری کے لیے ضروری اور سود مند ہے (2) وابستگی شاعری کے لیے مضر اور غیر ضروری ہے۔ (1) شاعر کو اسٹیب لشمنٹ کا فرد ہونا چاہیے (2) اسے اسٹیب لشمنٹ کا فرد نہیں ہونا چاہیے۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ وابستگی شاعری کے لیے مضر ہے اور شاعر کو اسٹیب لشمنٹ کا حصہ ہونا چاہیے۔ ہمیں ان سے فی الحال بحث نہیں، کیونکہ ایسے لوگ بہت تھوڑے ہیں۔ لیکن ایک مسئلہ یہیں پر اور ہمیشہ کے لیے واضح کر دینا چاہیے کہ کوئی ضروری نہیں کہ اگر کسی شخص نے پہلے سوال کا جواب یہ دیا کہ وابستگی مضر ہے تو دوسرے کا جواب یہ دے کہ اسٹیب لشمنٹ کا فرد ہونا ضروری ہے۔ یہ دونوں سوال ایک دوسرے سے متعلق اور منسلک نہیں ہیں۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ کوئی شخص کہے کہ وابستگی مضر ہے لیکن اسٹیب لشمنٹ کا فرد ہونا بھی مضر ہے، یا یہ کہے کہ وابستگی مضر نہیں ہے لیکن اسٹیب لشمنٹ کا فرد ہونا مضر ہے، یا یہ کہے وابستگی مضر ہے لیکن اسٹیب لشمنٹ کا حصہ ہونا مضر نہیں۔ وغیرہ وغیرہ۔ اصل میں ہوا یہ ہے کہ جو لوگ وابستگی کو مفید اور ضروری مانتے ہیں وہی یہ بھی کہتے ہیں کہ اسٹیب لشمنٹ کا فرد ہونا مضر اور غیر ضروری ہے۔ اس طرح ایک تصور بن گیا ہے کہ جو لوگ ناوابستگی کے منکر ہیں ان کے لیے ضروری ہے کہ وہ اسٹیب لشمنٹ کے بھی منکر ہوں۔

لہٰذا پہلے اسی مفروضے کی جانچ کی جائے کہ وابستگی ضروری ہے اور اسٹیب لشمنٹ سے کنارہ کشی بھی ضروری ہے۔ اس کی فلسفیانہ دلیل یہ دی جاتی ہے کہ چوں کہ نظام فکر نمبر الف بہترین نظام فکر ہے کیوں کہ وہ انسان کی فلاح و بہبود کا پروگرام پیش کرتا ہے اس لیے اس سے وابستگی اچھی چیز ہے۔ اور چوں کہ اسٹیب لشمنٹ یعنی برسر اقتدار طبقہ اپنے حلقے کے باہر والوں سے استحصال بالجبر کرتا ہے، ان پر ظلم و تعدی کرتا ہے، جمہوری قدروں کی پائمالی کرتا

ہے اور عوام سے متمتع ہوتا ہے لیکن انھیں کا حقہ معاوضہ نہیں دیتا، اس لیے اس سے کنارہ کشی ضروری ہے۔ جو شخص اس سے منسلک ہے وہ اچھا آدمی نہیں ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ چوں کہ شاعر ایک آزاد اور باغی فطرت کا مالک ہوتا ہے، اس کی سرشت میں داخل ہے کہ وہ محکوم ہو کر نہ رہے، بلکہ اپنے ایمان و ضمیر کو محفوظ رکھے، تا کہ جب بھی برسر اقتدار طبقے کی طرف سے زیادتی ہو تو وہ اس کے خلاف احتجاج کرے یا علم بغاوت بلند کرے، اس لیے شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ برسر اقتدار طبقے کا حصہ نہ بنے، ورنہ وہ یہ انقلابی کام انجام نہ دے سکے گا اور تاریخ اسے مجرم و بزدلی ٹھہرائے گی۔

اس استدلال میں کوئی عیب نہیں ہے، سوائے اس کے یہ اس سادہ سوال کا جواب دینے سے قاصر ہے کہ کیا ایسا شخص جو نظام حیات نمبر الف یا بے یا جیم یا دال (جس بھی نظام حیات کو ہم بہتر سمجھتے ہوں اور اس کے پیرو ہوں) کو کلیتہً تسلیم کر لیتا ہے (اور جو برسر اقتدار طبقے سے منحرف و برگشتہ بھی ہے) اچھا شاعر بھی ہوگا؟ یعنی کیا یہ ضروری ہے کہ جو شخص ان شرائط کی تکمیل کرنے کے بعد اچھا انسان بن جائے تو وہ اچھی شاعری بھی کرنے پر قادر ہو جائے گا؟ فرض کیجیے زید ایک نہایت معمولی درجے کا شاعر ہے۔ وہ اس نظام حیات کو قبول کر لیتا ہے اور اس سے مکمل طور پر وابستہ ہو جاتا ہے جس کے آپ موید ہیں، اور برسر اقتدار طبقے سے بھی منحرف ہو جاتا ہے، تو کیا اس قلب ماہیت کے بعد زید کے قلم سے جو شاعری نکلے گی وہ نہایت اعلیٰ درجے کی ہوگی؟ کیا یہ ذہنی اور سماجی تبدیلی زید کی شاعرانہ صلاحیتوں کو درجۂ چہارم سے اٹھا کر ملائے اعلیٰ پر پہنچادے گی؟

فرض کیجیے کہ چار نظام حیات ہیں، الف، بے، جیم، دال اور چار شاعر ہیں۔ چاروں اپنے اپنے نظام کو بہترین سمجھتے ہیں اور اس کے پیروکار ہیں۔ چاروں اپنے اپنے اسٹیب لشمنٹ سے بھی منحرف ہیں۔ چار نقاد بھی ہیں۔ ان کے نام زید عمرو بکر قیس فرض کیجیے، اور شاعروں کے سعید، حمید، مجیب اور نجیب۔ شاعروں کی طرح نقاد بھی کسی نہ کسی نظام کے پیرو ہیں اور اس کو بہترین سمجھتے ہیں۔ گویا زید شاعر اور سعید نقاد، نظام الف کے پابند ہیں، عمرو شاعر اور حمید نقاد نظام بے کے، بکر شاعر اور مجیب نقاد نظام جیم کے، قیس شاعر اور نجیب نقاد نظام دال کے ماننے والے ہیں۔ ہر نقاد اپنے شاعر کو بہترین اور بقیہ کو گھٹیا کہتا ہے۔ اب آپ کے پاس کیا ذریعہ ہے جو یہ فیصلہ کر سکیں کہ زید بہتر ہے یا عمرو یا بکر یا قیس؟ بیچنے والا اپنے دہی کو تو کھٹا

کہے گا نہیں، خریدنے والا کیا کرے؟

ایک اور صورت حال فرض کیجیے: ایک وقت آیا جب نقاد سعید اپنے اعتقادات سے برگشتہ ہو گیا۔ اب تک تو اسے یہ معلوم تھا کہ نظام الف کا ماننے والا شاعر زید بہترین ہے، لیکن چوں کہ وہ خود نظام الف سے منحرف ہو کر نظام بے کا پابند ہو گیا ہے اس لیے وہ شاعر عمرو کو بہترین شاعر ماننے پر مجبور ہے۔ اسی اثنا میں اس کے عقائد میں پھر تبدیلی ہوتی ہے۔ اب وہ نظام جیم کے قائل ہو گیا ہے، اس لیے شاعر بکر کو بہترین ماننے لگا ہے۔ کچھ دنوں بعد اسے محسوس ہوتا ہے کہ نظام دال بہترین ہے اس لیے وہ شاعر قیس کو بہترین ماننے پر مجبور ہے۔ تھوڑے عرصے بعد اس پر یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ چاروں نظریات بالکل بودے تھے، اصل نظریہ تو رے ہے، اب وہ کیا کرے؟ سوائے اس کے کہ شاعر قیس کو بھی برادری باہر کرے اور کسی ایسے شاعر کو تلاش کرے جو نظام حیات رے کا پابند ہو، اس کے پاس کوئی چارہ نہیں ہے۔ ایمان و اعتقاد کی اس غیر ادبی کش مکش میں ہم آپ جو شعر کے قاری ہیں، کہاں جائیں گے؟

ظاہر ہے یہ سب مشکلیں ایک غیر ادبی استدلال پر عمل کرنے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہیں۔ یعنی اس مفروضے کو مان لینے کی وجہ سے کہ بہترین آدمی بہترین شاعر بھی ہوگا۔ یا بہترین شاعر بہترین آدمی بھی ہوگا۔ حالانکہ یہ حقیقت بالکل صاف اور ظاہر و باہر ہے کہ انسان کو پرکھنے کے معیار اور ہیں، شاعری کو پرکھنے کے معیار اور۔ اگر اس غیر ادبی استدلال کو پھیلایا جائے تو ہم اس نتیجے پر پہنچیں گے بہترین آدمی ہی بہترین کھلاڑی، بہترین مصور، بہترین گویا، بہترین ادا کار وغیرہ ہو سکتا ہے۔ جو شخص ہمارے قائم کردہ معیار پر پورا نہ اترے وہ شاعر نہیں ہے۔ لہٰذا ایک ہندو کہہ سکتا ہے کہ مسلمان شاعر نہیں ہے، عیسائی کہہ سکتا ہے کہ ہندو شاعر نہیں ہے، انگریز کہہ سکتا ہے کہ جاپانی شاعر نہیں ہے۔ کانگریسی کہہ سکتا ہے کہ جن سنگھی شاعر نہیں ہے۔ کمیونسٹ کہہ سکتا کہ مسلم لیگی شاعر نہیں ہے وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح میں اگر نکسلی ہوں تو کہہ سکتا ہوں کہ الف جو نکسلی شاعر ہے، بہترین اور اصل شاعر ہے اور غالب جو نکسلی نہیں تھے، لغو اور لچر شاعر تھے۔ یا اگر میں جن سنگھی ہوں تو کہہ سکتا ہوں کہ بے، جو جن سنگھی ہے اور ہندو ہے، بہترین شاعر ہے۔ میر نہ جن سنگھی تھے نہ ہندو، لہٰذا ان کا شاعر ہونا مشتبہ ہے، ان کا بہترین شاعر ہونا معلوم۔ اسی طرح کے غیر ادبی معیاروں کا پروردہ

ایک شخص لارڈ میکالے نام کا تھا جس نے 1834 میں کہا تھا کہ مشرق کے تمام علوم و فنون کے مقابلے میں ایک اوسط درجے کی یورپی لائبریری کا ایک شلف زیادہ گراں قیمت ہے۔

لیکن ہماری مشکلیں ابھی ختم نہیں ہوئیں۔ نظریۂ الف کا پیرو شاعر زید اپنے اسٹیب لشمنٹ یعنی بر سر اقتدار طبقہ یعنی حکومت سے برگشتہ ہے وہ پوری طرح وابستہ بھی ہے اور اینٹی اسٹیب لشمنٹ بھی ہے۔ وہ بہترین شاعر ہے۔ ایک وقت ایسا آتا ہے جب نظریۂ الف کو ماننے والی پارٹی اس کے ملک میں برسر اقتدار آجاتی ہے۔ اب وہ بھی اس کے اسٹیب لشمنٹ کا ایک حصہ بن گیا ہے۔ لیکن یہ کیسے ہو سکتا ہے؟ شاعر کو تو وابستہ اور اینٹی اسٹیب لشمنٹ ہونا چاہیے، وہ اسٹیب لشمنٹ کا فرد کیوں کر ہو سکتا ہے؟ تو اب شاعر زید کر ہی کیا سکتا ہے؟ اپنی شاعری برقرار رکھنے کے لیے چار و ناچار اسے نظریہ الف کو خیر باد کہہ کر کسی اور نظریے کو اپنانا پڑے گا، تاکہ وہ اینٹی اسٹیب لشمنٹ رہ سکے۔ اور اگر ایک دن اس کا نو اختیار کردہ نظریہ بھی برسر اقتدار آگیا تو اسے وہ نظریہ ترک کر کے کچھ اور نظریہ اپنانا پڑے گا...... یہ سلسلہ کب تک چلے گا؟ شاعری ہی چھوڑ دینی چاہیے۔ نقاد نما سیاست داں یہی چاہتے ہیں۔

لہٰذا مصیبت یہ ہے کہ اگر میں وابستہ ہوں تو مجھے اسٹیب لشمنٹ کا فرد بننے پر بھی تیار رہنا چاہیے۔ اگر مجھے اسٹیب لشمنٹ کا فرد بننا منظور نہیں ہے تو مجھے اپنی وابستگی بھی وقتاً فوقتاً تبدیل کرنی پڑے گی۔ اگر اسٹیب لشمنٹ سے انکاری ہوں تو میں وابستہ نہیں رہ سکتا، پھر مجھے ناوابستگی ہی اختیار کرنی پڑے گی، کیوں کہ اسٹیب لشمنٹ تو وقتاً فوقتاً بدلتا رہتا ہے۔ اگر میں اس کا حصہ ہوں تو مجھے بھی اس کے ساتھ ساتھ اپنی وابستگی بدلنی پڑے گی۔ آج اسٹیب لشمنٹ الف ہے، میں الف ہوں، کل بے ہے، میں بھی بے ہوں، پرسوں جیم ہے، میں بھی جیم ہوں، وغیرہ۔ لیکن اگر میں ناوابستہ ہوں تو پھر مجھے اسٹیب لشمنٹ کے بدلنے کا کوئی غم نہیں۔ میں آج بھی ناوابستہ ہوں، کل بھی ناوابستہ رہوں گا۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وابستگی اور اسٹیب لشمنٹ سے انحراف دونوں ایک ساتھ ممکن نہیں، کیوں کہ یہ اجتماع ضدین ہے، منطقی طور پر محال ہے۔ شاعر وابستہ رہے گا تو اسے اسٹیب لشمنٹ کا فرد بننے پر بھی راضی ہونا پڑے گا۔ وابستگی کا منطقی نتیجہ اور فطری تقاضا ہی یہی ہے کہ آپ اسٹیب لشمنٹ کا حصہ بن جائیں۔ آج نہیں تو کل وہ منحوس دن آپ کو دیکھنا ہی پڑے گا۔ لیکن فرض کیجیے ہم یہ کہیں کہ شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ ناوابستہ ہو اور اسٹیب

لشمنٹ سے منحرف بھی رہے، کیوں کہ اس صورت میں ہم کو اس منطقی مجبوری سے واسطہ نہیں پڑے گا جو وابستگی کے ساتھ ساتھ اسٹیب لشمنٹ سے انحراف پر اصرار کرتی ہے، یعنی ناوابستگی کے ساتھ انحراف کی شرط لگائی جائے تو کیسی رہے؟ اول تو یہ شرط بھی غیر ادبی ہے اس لیے بے معنی ہے، کیوں کہ پھر وہی پرانی مشکل آن پڑے گی کہ کیا ایک شاعر جو انتہائی پست صلاحیت کا مالک ہے، اور جو کل تک وابستہ اور اینٹی اسٹیب لشمنٹ بھی تھا آج ناوابستگی کا مسلک قبول کر کے اور اینٹی اسٹیب لشمنٹ رہ کر بہتر شاعر بن جائے گا؟ ظاہر ہے کہ وہ اپنی صلاحیت سے بڑھ کر شاعری تو کر نہیں سکتا، پھر یہ سب شرطیں کیا معنی رکھتی ہیں؟ اگر اس مسئلے کا کوئی ادبی حل ہے تو ہم ماننے پر تیار ہیں۔ لیکن صرف یہ کہہ دینے سے کہ نظریاتی استدلال یہ کہتا ہے، ادبی مسائل نہیں حل ہو سکتے۔ اگر ہم یہ ثابت کر سکیں کہ اسٹیب لشمنٹ سے انحراف کے بعد شاعرانہ صلاحیتیں زیادہ قوت مند ہو جاتی ہیں تب تو بات بنتی ہے ورنہ نہیں۔

فرض کیجیے یہ کہا جائے کہ ہم یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ ناوابستگی اور اسٹیب لشمنٹ سے انحراف کا نتیجہ شاعرانہ صلاحیتوں کے چمک اٹھنے کی صورت میں نکلتا ہے لیکن یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ جو شاعر وابستہ ہے اور اسٹیب لشمنٹ کا حامی ہے وہ اپنی صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار نہیں لا سکتا۔ تو ہم پوچھ سکتے ہیں کہ کس فارمولے کے تحت آپ نے یہ نتیجہ نکالا ہے؟ کیا آپ کے پاس کوئی ایسا نسخہ ہے جس کو جوش دینے سے شاعری تیار ہو جاتی ہے، اور قاری اسے ہوالشافی کہہ کر پی سکتا ہے؟

اس تمام غیر ادبی طریقۂ استدلال کی وجہ کچھ تو سیاسی لیکن زیادہ تر نفسیاتی ہے۔ سیاسی وجہ یہ ہے کہ بہ قول برٹرنڈ رسل ہر عہد میں برسر اقتدار طبقہ یا غرض مند لوگ ادیبوں اور دانش وروں کو اپنی ضرورت کے لیے استعمال کرتے رہے ہیں۔ ادیب اور دانش ور بھی اپنے مادی یا نظریاتی حاکموں کی خوش نودی کی خاطر اپنے مسلک کو ان کی ضرورتوں کے سانچے میں ڈھالتے رہے ہیں۔ یا اگر خود نہیں ڈھالتے تو انھیں ایسا کرنے پر مجبور کیا جاتا رہا ہے۔ برسر اقتدار طبقہ یا کوئی بھی نظریاتی گروہ جو مناسب وقت اور ساز گار فضا دست یاب ہونے پر برسر اقتدار آجانے کا متمنی اور اس کے لیے کوشاں رہتا ہے، یہ جانتا ہے کہ شاعر اپنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لا کر اس کی مقصد برآری میں بڑا کام کر سکتا ہے، اس کے علاوہ بڑے بڑے ادیبوں کا کسی نظریے کا حامی ہونا سماجی، اور نفسیاتی حیثیت سے Prestige کا بھی حامل ہے،

کہ فلاں نظریاتی گروپ کو اتنے بڑے شاعر کی حمایت حاصل ہے! شاعر کی حمایت حاصل ہونے کا یہ تصور دراصل اس سامراجی نظام کی یادگار ہے جب حاکموں کی Prestige اور ان کی ہر دل عزیزی کا ایک حصہ یہ بھی تھا کہ وہ فن کاروں کی سرپرستی کرتے ہیں۔ آج بھی طالب علموں کے لیے تحقیق کا ایک زرخیز میدان کھلا ہوا ہے: موسیقی کی ترویج و ارتقا میں ریاست فلاں کا حصہ، نواب فلاں کے دربار میں شعرا کا عروج و زوال وغیرہ وغیرہ۔ سامراجی ذہنیت کی بچی کھچی نشانی کے طور پر سیاسی پارٹیاں اور گروپ اپنی اپنی مونچھوں پر تاؤ دے کر ان شاعروں کی لمبی چوڑی فہرست بناتے رہتے ہیں جن کا تعاون انھیں حاصل ہے۔ صورت حال بس اس قدر بدلی ہے کہ پہلے زمانے میں برسر اقتدار لوگ ادیب کی سر پرستی کرتے تھے، اور آج برسر اقتدار لوگ یا برسر اقتدار آنے کی متمنی گروپ ادیبوں کا "تعاون" اور ان کی "تصدیق" حاصل کرتے ہیں۔

لیکن نفسیاتی وجہ اس سے بھی زیادہ اہم اور پر زور، بلکہ تقریباً جابر ہونے کی حد تک پرزور ہے۔ آپ نے کبھی غور کیا ہے کہ شاعر کی وابستگی، ناوابستگی اسٹیب لشمنٹ کی حمایت، عدم حمایت کے مسائل پچھلے پچاس برس ہی میں معرض وجود میں آئے ہیں؟ ہمارے ملک میں تو ان کی عمر پچاس برس بھی نہیں ہے، کیوں کہ جوش و فراق کے اوائلی زمانے تک بھی ان باتوں کا ذکر نہ تھا۔ ان سوالات کو اٹھانے والا ایک مخصوص سیاسی گروپ تو ہے ہی، جس نے شاعر کے استحصال اور اس کو اپنا آلۂ کار بنانے کے ان تمام ہتھ کنڈوں کو اپنا لیا ہے جو سامراجی نظام کے پیدا کردہ تھے، لیکن ایک دل چسپ نفسیاتی مجبوری بھی ہے۔ پچھلے دنوں میں سائنس اور مادہ پرستی اور علوم عقلی، ہماری زندگی پر غیر معمولی حد تک مستولی ہوگئے ہیں۔ اس استیلا کی سب سے کاری ضرب خدا کے تصور پر پڑی ہے، پھر باپ کے تصور پر۔ پہلے زمانے میں خدا بمنزلہ باپ تھا، عیسائیت میں تو خدا کو باپ کہا ہی جاتا ہے، اسلام میں بھی بار بار یہ کہا گیا ہے کہ خدا اپنے بندوں پر جس قدر شفقت و محبت رکھتا ہے اس کے سامنے ماں باپ کی محبت بھی ہیچ ہے۔ علوم عقلی نے خدا کے تصور کا استیصال کردیا تو چند دنوں کے لیے باپ کا تصور حاوی ہوگیا۔ وکٹوریائی عہد کا ادب اس کی اچھی مثال ہے۔ ہمارے ملک میں جب تک سامراجی نظام کے پروردہ ادارے (راجا، نواب، جاگیردار وغیرہ) باقی رہے، ان کی رعایا انھیں باپ کی طرح سمجھتی رہی۔ انگریزی علاقوں میں حسب توفیق کلکٹر، گورنر، وائسرائے کو باپ سمجھا

جاتا رہا۔ ارباب اقتدار مائی باپ ہیں، یہ تصور اور یہ محاورہ ہماری زبانوں میں عام ہے۔ لیکن فرائڈ کے نظریات نے ہم پر یہ واضح کیا کہ باپ اور بیٹا، ماں اور بیٹی ایک ازلی کش مکش میں مبتلا ہیں جو Oedipus Complex اور Electra Complex کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ والدین اور اولاد دو بچھوؤں کی طرح ایک دوسرے سے گتھے ہوئے ہیں، اس جنگ کی نہ ابتدا ہے نہ انتہا۔ نتیجہ ایک یا دونوں کی موت کے علاوہ کچھ نہیں۔ بیٹا اگر ماں کی گود میں ہمکتا ہے تو وہ دراصل جنسی تحرک سے مجبور ہے اور اپنے باپ کو رقیب اور دشمن جانی سمجھتا ہے۔ بیٹی اگر باپ کی آغوش میں سوتی ہے وہ دراصل جنسی جذبے کی اندھی قوت کی داشتہ ہے اور ماں سے نفرت کرتی ہے۔ والدین اور بچوں کے درمیان کسی پاکیزہ (یعنی غیر جنسی) ربط کا تصور مہمل اور محال ہے۔

خدا بھی ہاتھ سے گیا اور باپ بھی Father Image پوری طرح شکست یاب ہوگیا، لیکن انسان، جس کی جبلت میں داخل ہے کہ کسی کو Idealize کرے، اسے تمام حسن و خوبی کا منبع و مخرج سمجھے، جو کسی مرکزی تصویر کے بغیر زندگی کو بے معنی سمجھتا ہے، کیا کرے؟ ایسے موقعہ پر بے چارا شاعر یاد آیا۔ شاعری کو پیغمبری کا جزو اور شاعر کو تلمیذ الرحمٰن کہا ہی گیا ہے، خدا اور باپ کے اتارے ہوئے جبہ اور دستار اور کس کی قامت موزوں پر موزوں نظر آسکتے ہیں؟ چلیے شاعر کو ان تمام صفات سے متصف کر دیجیے جو ہم اپنے آدرشی Father Image میں دیکھتے تھے اور خود اپنے میں جن کی کمی ہمیں ہر وقت بے چین رکھتی تھی۔ شاعر میں جو قوتیں ظاہر و پنہاں ہوتی ہیں وہ نہ فلم ایکٹر میں نظر آتی ہیں، نہ کھلاڑی میں، نہ دانش ور میں، کیوں کہ وہ ان سب سے زیادہ قوت مند میڈیم یعنی الفاظ کا استعمال کرتا ہے، اور وہ بھی تخلیقی استعمال۔ ازل میں کچھ نہ تھا، صرف لفظ اور لفظ خدا تھا، انجیل کہتی ہے۔ اسلام بھی سکھاتا ہے کہ لفظ اور اصل وجود ایک ہی شے ہیں، ہندو مذہب میں بھی یہ نظریہ ملتا ہے کہ لفظ ہی اصل قوت ہے جس کے ذریعہ ہم ان دیکھی قوتوں کو قابو میں لاسکتے ہیں۔ سارے علوم سفلی وعلوی سیاہ و سفید کی اساس ہی لفظ پر ہے۔ پھر کیا چاہیے۔ شاعر کو Father Figure کے روپ میں دیکھیے اور اس کو تمام Wishful صفات سے مملو کر دیجیے۔

آزادہ روی، علائق دنیا سے بے زاری، خودداری، بے غرضی، یہ اچھی چیزیں ہیں، شاعر میں یہ چیزیں ہونا ضروری ہے۔

حق کی خاطر جنگ جوئی، استحصال کے خلاف جدوجہد، عوام سے محبت، پس ماندہ طبقوں کا درد، یہ اچھی چیزیں ہیں، شاعر کو ان سے متصف ہونا لازمی ہے۔

نظریاتی وابستگی، ایمان محکم، عمل پیہم، انقلابی مزاج، یہ اچھی ہیں، شاعر میں یہ صفات ہونا ضروری ہے۔

اسلام بہترین مذہب ہے، شاعر کو مسلمان ہونا چاہیے۔

ہندو مذہب بہترین نظریۂ حیات ہے، شاعر کو ہندو ہونا چاہیے۔

گوشت کھانا برا ہے، شاعر کو گوشت نہیں کھانا چاہیے۔

ناحق خون بہانا، زنا کرنا، جھوٹ بولنا، شراب پینا، رشوت لینا بری چیزیں ہیں۔ شاعر کو قاتل، زانی، کاذب، شارب یا راشی نہیں ہونا چاہیے۔

یہ فہرست ابھی ایک ہزار میل لمبی ہوسکتی ہے۔ مختصراً یہ کہیے کہ اچھے شاعر کو اچھا آدمی ہونا لازمی ہے۔ اور اچھے آدمی کی تعریف کے لیے کسی خارجی، معروضی معیار کی ضرورت نہیں، بس وہی معیار کافی ہے جسے میں تسلیم کرتا ہوں۔ اس نظریے نے جتنی غلط فہمیوں اور ناروادرایوں کو راہ دی ہے ان کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ حالاں کہ یہ بات بالکل صاف ہے کہ متذکرہ صدر خوبیاں یا عیوب کسی انسان کو بہ حیثیت ایک شہری کے تو اچھا برا بنا سکتی ہیں، لیکن یہ شاعرانہ صفات یا عیوب نہیں ہیں۔ کرکٹ کے کھلاڑی کی خوبی یہ ہے کہ وہ بہت سے رن بناتا ہے یا بہت سے وکٹ لیتا ہے۔ یہ نہیں کہ وہ جھوٹ نہیں بولتا، یا چوری نہیں کرتا۔ اگر وہ اچھا کھلاڑی بھی ہے اور جھوٹ بھی نہیں بولتا تو فبہا، ورنہ ہمیں اس کے کھیل کو صرف اس بنا پر گھٹیا کہنے کا حق نہیں کہ وہ چور ہے یا کاذب ہے یا زانی ہے۔ بہ حیثیت ایک شہری کے شاعر یا کھلاڑی یا رقاص یا مصور کے کچھ فرائض ہیں، بہ حیثیت شہری کے وہ ان کو پورا کرے تو خوب ہے، نہ کرے تو اس کی سزا ملنی چاہیے، لیکن سزا یہ نہ ہوگی کہ ہم اس کو اچھا شاعر یا کھلاڑی یا رقاص یا مصور ماننے سے انکار کردیں۔ ہاں اگر ہم یہ ثابت کرسکیں کہ جھوٹ بولنے کی وجہ سے کھلاڑی میں رن بنانے کی صلاحیت کم ہو جاتی ہے یا جھوٹ بولنے کی وجہ سے بڑھ جاتی ہے تو یہ ماننے میں کوئی باک نہیں کہ جھوٹ بولنا نہ بولنا کھلاڑی کی صلاحیت کو پرکھنے کا معیار ہوسکتا ہے۔

لیکن اگر ایسا ہے تو اظہار ذات کا کیا بنے گا؟ ہم سب یہ کہتے ہیں کہ شاعری اظہار

ذات کا نام ہے۔ اگر شاعر کمینہ فطرت تنگ نظر، استحصال بالجبر کا حامی، یا کسی مہلک نظریۂ حیات (یعنی جس نظریے کو ہم مہلک سمجھتے ہیں) کا قائل ہے، تو کیا اس کی جھلک اس کی شاعری میں نہ آجائے گی؟ کیا اس کی شاعری میں وہی کمینگی، بے انصافی، ہلاکت خیزی، خود غرضی اور ظلم و تعدی ننگا ناچ نہ ناچے گی؟ اگر ہاں، تو پھر آپ کیوں کر کہہ سکتے ہیں کہ شاعر کے اعتقادات و نظریات اور ظاہری حرکات و عوامل کا اس کی شاعری سے کوئی تعلق نہیں؟ اور اگر نہیں، تو کیا شاعری اظہار ذات کا نام نہیں؟

اس مسئلے کو کیوں کر حل کریں؟ ظاہر ہے کہ شاعری اظہار ذات کا نام ہے، لیکن شاعری میں کس قسم کی ذات کا اظہار ہوتا ہے، اس کا تعین مندرجہ ذیل طریقوں میں سے کسی ایک کو آزما کر ہو سکتا ہے:

(1) کسی مانے ہوئے خبیث المزاج شاعر کو پڑھ کر دیکھیں کہ اس کی شاعری میں خبث کتنا ہے۔ مثلاً ہم خونی، زانی اور سارق کو خبیث سمجھتے ہیں، دیکھیں خونی، زانی یا سارق کی شاعری میں یہ خبث کتنا ہے؟ یا ہم سامراجیت کو خبیث سمجھتے ہیں، دیکھیں سامراجی شاعر کی شاعری میں سامراجیت کتنی ہے؟ یا ہم غدار وطن کو سب سے کمینہ سمجھتے ہیں، دیکھیں غدار وطن کی شاعری میں وطن سے غداری کا کتنا عنصر پایا جاتا ہے۔ فرض کیجیے کہ ہم اسٹیبلشمنٹ کو برا سمجھتے ہیں، کسی ایسے شاعر کو پڑھ دیکھیں جو اسٹیب لش منٹ میں پوری طرح ملوث ہو، دیکھیں اس کی شاعری میں لوث کتنا ہے یا اس کی شاعری کس حد تک پست اور باعیب ہے؟

(2) کوئی ایسا شاعر تلاش کیجیے جس کی شاعری میں ایسے عناصر پائے جائیں جنھیں آپ برا سمجھتے ہیں، پھر دیکھیے اس کی زندگی میں ان عیوب و خبائث کا انعکاس کتنا ہے؟

(3) کوئی ایسا شاعر دریافت کیجیے جو کسی مانی ہوئی برائی مثلاً سامراجیت اور تنگ نظر قوم پرستی کی تعلیم دیتا ہو، دیکھیے اس کی شاعری بہ حیثیت شاعری کیسی ہے؟

ان سب سوالوں کا سیدھا جواب یہ ہے کہ اگر شاعری اچھی ہے۔ چاہے وہ خبث کی تعلیم دے یا ایمان و اقرار کی۔ اگر آپ شاعری کو ان تعلیمات کے حوالے سے پرکھیں گے جو اس میں مضمر یا ظاہر ہیں تو آپ کو یہ مشکل آپڑے گی کہ ہر کسی تعلیم یا اصول حیات کا مخالف کوئی نہ کوئی شخص نکل ہی آئے گا، پھر تصفیہ کیوں کر ہو؟ اگر کسی تحریر میں کمینگی، بے انصافی، ہلاکت خیزی، خود غرضی، ظلم و تعدی کا برملا اظہار ہے تو اس تحریر سے آپ اخلاقی طور پر نفرت

کر سکتے ہیں، میں بھی کرتا ہوں اور کروں گا، لیکن اگر اس میں شاعرانہ صفات ہیں تو اسے شاعری ماننے کے سوا چارہ نہیں۔ مجھ کو Dante کی شاعری میں انتہا درجے کی مذہبی تنگ نظری اور عصبیت کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ بہ حیثیت ایک انسان کے میں اس سے نفرت کرتا ہوں، اس سے اپنی برأت کا اظہار کرتا ہوں، لیکن بہ حیثیت ایک نقاد کے میں اسے بڑا شاعر ماننے پر مجبور ہوں، کر ہی کیا سکتا ہوں۔ میں اس کی شاعری کو پرکھ رہا ہوں، اخلاقیات کو نہیں۔

لیکن یہ مسئلہ اتنا سیدھا سادا بھی نہیں ہے۔ ایک دل چسپ بات یہ بھی ہے کہ دنیا کی اکثر بڑی شاعری میں ان عناصر کا نشان صاف نظر آتا ہے جنھیں آفاقی طور پر خوب صورت یا اچھا سمجھا جاتا رہا ہے۔ مثلاً انسان دوستی، ظلم و جبر کا انکار، دوسروں کا درد محسوس کرنے کی صلاحیت، لیکن ہم لوگ بھول جاتے ہیں کہ جن لوگوں کے یہاں ان خوبیوں کا اظہار ہوا ہے ان میں سے اکثر پرلے درجے کے عیاش، اوباش یا کم سے کم کسی ایک نقطۂ نظر کی رو سے سیاہ کار اور گناہ گار تھے۔ پھر اظہار ذات کس بلا کا نام ہے؟ لہٰذا آیئے مندرجہ بالا طریقوں کو آزما کر دیکھیں۔

(1) ورڈز ورتھ نے اینٹ ولاں Anette Villon سے ناجائز تعلقات پیدا کیے۔ ایک بچی پیدا ہوئی پھر اس نے دونوں کو فرانس میں چھوڑ کر چپکے سے اپنے گھر کی راہ لی۔ شیلی نے سترہ سالہ ہیریٹ وسٹ برک Harriet Westbrook سے چوری چھپے شادی کی، اسے ماں باپ سے الگ کیا، پھر اسے چھوڑ کر میری گاڈون Mary Godwin سے عشق لڑانا شروع کیا۔ ہیریٹ نے دریا میں ڈوب کر خودکشی کر لی، لیکن شیلی اس کے جنازے میں بھی شریک نہ ہوا۔ بائرن نے اپنی سوتیلی بہن سے مباشرت کی، جو اولاد ہوئی اس کا منہ دیکھنا بھی اس نے گوارا نہ کیا۔ علاوہ بریں وہ اغلام باز بھی تھا۔ مارلو ایک عیاش اوباش غنڈہ صفت شخص تھا۔ کہا جاتا ہے کہ وہ سرٹامس وال سنگھم کی طرف سے مخبری اور جاسوسی کا بھی پیشہ کرتا تھا۔ شریفوں کے راز معلوم کر کے وال سنگھم تک پہنچاتا تھا۔ فرانسیسی شاعر ولاں Villon پر چوری، ڈکیتی، قتل، سب ثابت ہیں۔ ہمارے عہد میں ژاں ژنے نے سارے افعال شنیعہ و اعمال قبیحہ کا مزا چکھا ہے، اسے موت کی سزا بھی مل چکی ہے، اگر سارتر وغیرہ دل و جان سے کوشش نہ کرتے تو اس کا سر گلوٹین کی نذر ہو چکا ہوتا۔ ریں بو کے جرائم کا حال کون نہیں جانتا۔ سیلو

مشہور عورت پرست Lesbian تھی۔ آڈن صاحب اس عمر میں اغلام سے باز نہیں آتے۔ مشہور روسی شاعر الگونڈر بلاک جس کا نام کیمونسٹ بھی ادب سے لیتے ہیں جنون کی حد تک پہنچا ہوا شرابی اور عورت باز تھا۔ داستفسکی جوئے میں اپنی بیوی اور ماں کو بھی خوشی خوشی ہار سکتا تھا۔ متنبی سے بڑا بزدل، شرابی اور اغلام باز شاید سارے بغداد میں کوئی نہ رہا ہوگا۔ امراء القیس اور ایام جاہلیت کے دوسرے شعرا کا تو پوچھنا ہی کیا۔ اردو فارسی کے جن شعرا کے حالات تھوڑے بہت معلوم ہیں، مثلاً سعدی، وہ لوگ بھی کسی سے کم نہ تھے۔ آخر عرفی اور نظیری غدار وطن ہی تو تھے جو ایران کی عظمت کی پروا نہ کرتے ہوئے صرف روٹی کی خاطر ہندوستان میں آ بسے تھے۔ ہٹلری پالیسیوں کی تائید کرنے والے اسٹیفان جارج سے لے کر جانوروں کی حد تک جنس زدہ گوئٹے تک، ہر شخص کے دامن پر کوئی نہ کوئی گہرا اخلاقی دھبہ موجود ہے۔ گوئٹے سے بڑھ کر سامراج وادی کون ہوگا؟ شیکسپیئر نے جس بے حیائی سے انگریزی سامراجی نظام کے استحکام کے گن گائے ہیں اس سے کون واقف نہیں ہے؟ تو کیا ان کے کلام میں یہ ساری خباثت، یہ ساری اخلاقی گراوٹ، یہ ساری گناہ گاری، جھوٹ، بے مروتی، بے وفائی بھری ہوئی ہے؟ شیکسپیئر تو شیکسپیئر تھا، ژاں ژنے کی بھی تحریریں پڑھ کر کوئی شخص اغلام باز، یا چور یا خونی نہیں بن جاتا۔ داستفسکی کے ناول اور افسانے جوئے کی کشش سے قطعاً عاری ہیں۔ یقین ہی نہیں آسکتا کہ انسانی روح اور خدا و کائنات، گناہ و سزا کے گہرے مسائل پر اتنی مکمل دست رس رکھنے والا داستفسکی جوئے کی میز پر کمینہ ترین شخص سے بھی کمینہ بن جاتا ہوگا۔ شیکسپیئر کو اسٹیب لشمنٹ سے اس درجہ محبت تھی کہ ہنری پنجم جو شہزادگی کے زمانے میں اچکے پن، شراب خوری اور عورت بازی کے علاوہ کسی چیز سے سروکار نہ رکھتا تھا، بادشاہ ہوتے ہی اپنے لنگوٹیا یار فالسٹاف کو پہچاننے سے بھی انکار کر دیتا ہے اور اسے دل شکستہ مرنا پڑتا ہے۔ میر جیسا خود دار اور بددماغ خود لکھتا ہے کہ اس نے کئی برس گدا گروں کی طرح گزارے اور عرصے تک اس امیر سے اس امیر کے دروازے تک مارا مارا پھرا۔ ہم آج کے نوجوانوں کو ایل ایس ڈی کا شوق کرتے ہوئے دیکھ کر ناک بھوں چڑھاتے ہیں، اقبال نے اسی طرح کا سرور حاصل کرنے کے لیے بھنگ سے لے کر افیون تک کون سا نشہ نہیں کیا؟ مگر ان لوگوں کے کلام میں یہ سب چیزیں کہاں ہیں؟

اردو شاعری میں سب سے زیادہ پرکشش اور دل چسپ اور ذہنی حیثیت سے سریع الاثر

اور دیرپا اثر رکھنے والا کلام غالب کا ہے۔ علوہمتی، بلند حوصلگی، فکر کی رسائی، کائنات کے جملہ اسرار سے دل چسپی جتنی غالب کے کلام میں ہے، اقبال کے یہاں بھی نہیں۔ یقین نہیں آتا کہ یہ شخص کسی انسانی کم زوری کا بھی شکار ہوگا۔ لیکن انگریزوں اور دوسرے امیروں کی دریوزہ گری تو الگ ہی، دستنبو میں ہندوستانی حریت پسندوں کو جن ناموں سے یاد کیا گیا ہے وہ پوری ہندوستانیت پر بدنما داغ ہیں۔ آج کون نہیں جانتا اور اس وقت بھی کسے نہیں معلوم تھا کہ ولیم فریزر ریزیڈنٹ دلی کے قتل میں ہندوستانیوں کے اس طبقے کا ہاتھ تھا جو انگریزی سامراج سے نالاں اور اس کا شاکی تھا۔ ممکن ہے کہ نواب شمس الدین کی مخبری غالب نے نہ کی ہو، لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ دلی کے انگریزی مجسٹریٹ سے، جس کو اس قتل کی تفتیش تفویض ہوئی تھی، غالب کا بہت ربط ضبط تھا۔ اور تفتیش کے دنوں میں وہ غالب کے یہاں آیا گیا۔ بہر حال یہ سب مفروضے ہیں، لیکن یہ مقطع تو مفروضہ نہیں ہے:

غالب ستم نگر کہ چو ولیم فریز رے زیں ساں زچہرہ دتی اعداد شود ہلاک

یہ کون سے اعدا ہیں جن کی چہرہ دتی کا رونا رویا جارہا ہے؟ یہ شعر عملی غداری نہ بھی ہو تو ذہنی غداری یقیناً ہے۔ تو پھر غالب کے سارے کلام میں اس کا انعکاس کیوں نہیں ہے؟ غالب اگر اتنے پست کردار تھے تو ان کا کلام اس قدر اعلیٰ کیوں ہے، اتنا ہی پست کیوں نہیں ہے جتنا ان کا کردار تھا؟

(2) اب ایک اور شاعر لیجیے۔ امیر مینائی۔ حضرت مولانا امیر احمد امیر مینائی رحمتہ اللہ علیہ صاحب حال بزرگ تھے۔ احکام شرع کے اس قدر پابند کہ ان کے نوکر کو چالیس برس کی ملازمت میں یہ تمنا ہی رہ گئی کہ صبح کے وقت وہ میاں کو پہلے سلام کر لے، لیکن امیر ہمیشہ سلام میں سبقت کرتے تھے۔ لیکن ان کی شاعری میں کون سا ایسا فاسقانہ عنصر نہیں ہے جسے ہم بہو بیٹیوں کے لائق سمجھتے ہوں؟ حسرت نے فاسقانہ کلام کی پرزور مدافعت کی ہے۔ ان کی شاعری عشق کے بازاری اور سستے جذبات سے لبریز ہے، لیکن انھوں نے زندگی میں اپنی بیوی کے علاوہ کسی عورت کو شاید آنکھ اٹھا کر بھی نہ دیکھا ہو۔ فردوسی سے بڑھ کر تنگ قومیت کے جذبے سے بھرپور کس کا کلام ہوگا؟ اور ڈینٹی سے زیادہ کس کا کلام مذہبی تنگ نظری کا آئینہ دار ہوگا؟ لیکن ان کے بارے میں تو کسی نے نہیں لکھا کہ وہ نہایت تنگ نظر متعصب اور

نامناسب کردار کے لوگ تھے۔

(3) فردوسی ہی کو پھر لیجیے۔ کہنے کو مسلمان تھا، لیکن اس نے راگ گائے قدیم ایرانیوں کی عظمت کے، جو آتش پرست اور ہر طرح سے کافر و مشرک تھے۔ ان میں کینہ توزی، بے ایمانی، دھوکے بازی، خوں ریزی برائے خوں ریزی کا شوق، ہمارے آپ کے لائحہ اخلاق سے بے خبری، یہ تمام خواص پائے جاتے ہیں۔ لیکن کیا فردوسی کی شاعری لچر اور معمولی شاعری ہے؟ اس کا کلام آج تک ایرانی قوم پرستی اور نسل و نسب پر افتخار کے تصورات کا سر چشمہ ہے۔ لیکن کیا اسی وجہ سے فردوسی کی شاعری کو ہم کوڑے خانے میں پھینک دیں؟

آج کل شاعری سے ''صحت مند عناصر''، صالح عناصر ''مستحسن عناصر'' کا بہت تقاضا کیا جاتا ہے۔ جس نقاد نما سیاست داں کو دیکھیے، صحت مند عناصر کا جھنڈا لیے شاعروں پر چڑھا آتا ہے۔ مجھے تو فردوسی اور ڈینٹی کیا، الیٹ، ٹیگور، شیکسپیئر اور غلب میں بھی بہت سے غیر صحت مند عناصر نظر آتے ہیں۔ کیا بہ لحاظ کلام کیا بہ لحاظ کردار۔ الیٹ کی تو زندگی بھر یہ تمنا رہی کہ وہ اپنے کلام کے ذریعہ لوگوں کو رومن کیتھلک بنا ڈالے۔ اس کے باوجود وہ جنگ عظیم کا مخالف بھی نہیں تھا۔ شیکسپیئر اور غالب کا حال آپ پڑھ ہی چکے ہیں۔ ٹیگور کا بس چلتا تو وہ ہم سب کو اپنی شاعری کی افیون گھوٹ گھوٹ کر ہمالیہ پہاڑ میں سلا دیتے۔ تو کیا ہم ان سب کو بڑے شاعروں کے زمرے سے خارج کر دیں؟

اصل بات یہ ہے کہ شاعری میں اظہار ذات کچھ اس قسم کی سطحی، اوپر اوپر نظر آنے والی ریاضیاتی چیز نہیں ہے کہ ادھر مشین کا بٹن دبایا ادھر کاغذ پر ہزاروں اعداد میزان کھٹ کھٹ نمودار ہوگئی۔ شاعر جس ذات کا اظہار کرتا ہے وہ ایک انتہائی پیچیدہ، پر اسرار اور تقریباً ناقابل فہم چیز ہے۔ اظہار ذات پراسرار کرنے والے صرف یہ چاہتے ہیں کہ اس پیچیدہ اور پراسرار چیز کو ظاہر کرنے کی پوری آزادی ہو، اس کے اوپر سیاسی احترام وتحریم کے پردے نہ ہوں۔ کسی شخص کو شاعر ہونے کے لیے صرف شاعری درکار ہے، اگر یہی چیز نہیں ہے تو وہ ہزار اعلیٰ کردار کا مالک ہو، بہترین نظریہ حیات کا حلقہ بہ گوش ہو، اسٹیبلشمنٹ سے بالکل بے بہرہ ہو، وہ شخص شاعر نہیں ہوسکتا۔ یہ الگ بات ہے کہ اگر غالب کا کردار مثالی انسان کا کردار ہوتا تو ہمیں بھی خوشی ہوتی کہ وہ شاعر بھی اعلیٰ درجے کے تھے اور عام انسانی کم زوریوں سے مبرا بھی تھے، لیکن میں انھیں صرف اس لیے شاعر ماننے سے انکار نہیں کر سکتا کہ ان میں بہت

ساری اخلاقی کم زوریاں بھی تھیں۔ مثلاً وہ تیسرے درجے کے انگریزی حاکموں کے سامنے گھٹنے بھی ٹیک دیا کرتے تھے، یا انھیں اپنے ممدوحوں کا اتنا بھی پاس نہ تھا کہ اکثر ایک ممدوح کے مرجانے پر وہی قصیدہ دوسرے ممدوح کا نام لکھ کر چالو کر دیا کرتے تھے، یا وہ اپنے گھر میں جوا کھلاتے تھے اور کمیشن وصول کرتے تھے وغیرہ۔

نا وابستگی اور اسٹیب لشمنٹ کے بارے میں ہمارا رویہ کیا ہو؟ میں نے پہلے کہا ہے کہ اگر ہم یہ دکھا سکیں کہ اسٹیب لشمنٹ سے انحراف اچھی شاعری کا ضامن ہے اور اس کے ثبوت کے لیے ادبی معیاروں کی سطح پر بات کریں تو میں مان سکتا ہوں کہ اسٹیب لشمنٹ سے انحراف شاعری کے لیے ضروری ہے۔ یہ تو بہر حال ثابت ہے کہ جو شخص کسی نظریے سے وابستہ ہے اس کے لیے اپنی اسٹیب لشمنٹ ہو کر رہنا ممکن نہیں۔ لہذا اگر اسٹیب لشمنٹ سے انحراف اچھا ہے تو اس کے لیے نا وابستہ بھی ہونا ضروری ہے۔ وابستگی اور اسٹیب لشمنٹ میں دانت کاٹی روٹی والا معاملہ ہے۔ ایک دوسرے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ وابستگی اور شاعری میں خدا واسطے کا بیر ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ شاعری وابستگی کی متحمل نہیں ہو سکتی، بلکہ یہ ہے کہ وابستگی شاعری کو نہیں برداشت کر سکتی۔ یہ اس لیے کہ شاعری جانے بوجھے، پہلے سے سمجھے ہوئے، خارج سے حاصل شدہ، پہلے سے منظور شدہ تجربات کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ شاعری کی حیثیت ایک انکشاف کی ہے۔ اس مسئلے کو میں نے اور کہیں واضح کیا ہے کہ شاعر کو پہلے سے یہ معلوم ہی نہیں ہو سکتا کہ اسے کیا کہنا ہے۔ جو کچھ وہ کہتا ہے وہ خود اس پر بھی اسی وقت منکشف ہوتا ہے جب وہ اسے کہہ لیتا ہے۔ وابستگی اسی بنیادی اصول کی نفی کرتی ہے، کیوں کہ نظریہ بند شاعر کے Responses اس کے نظریہ کے محکوم ہوتے ہیں۔ وابستہ شاعر کے ساتھ جو صورت حال پیش آتی ہے وہ اس مثال سے واضح ہو سکتی ہے۔

زید ایک وابستہ شاعر ہے۔ اس کی نظریاتی وابستگی نظریۂ الف سے ہے۔ زید ایک نظم کہتا ہے، لیکن نظم کہتے وقت یا کہہ لینے کے بعد اسے محسوس ہوتا ہے کہ نظم میں جو باتیں کہی گئی ہیں وہ نظریۂ الف کی منظور شدہ پالیسی سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ مجبور ہو کر وہ یا تو نظم کو مسترد کر دیتا ہے یا پھر اسے توڑ پھوڑ کر نظریۂ الف کی پالیسی کے مطابق بناتا ہے۔ معلوم ہوا کہ وابستگی کی بنا پر وہ شاعری سے قاصر رہا۔ چند دنوں بعد نظریۂ الف کی منظور شدہ پالیسی میں

چند مصلحتوں یا بدلی ہوئی صورت حال کی بنا پر تبدیلی ہوتی ہے۔ اسے معلوم ہوتا ہے کہ کل تک اس سے جو کچھ پرانی پالیسی کے تحت کہا تھا، سب جھوٹا ہو گیا، اب اسے دوبارہ کوشش کرنی ہوگی۔ یہ سلسلہ زید کی زندگی بھر چل سکتا ہے۔ قدم قدم پر وابستگی آڑے ہاتھوں لیتی ہے۔ اس تمثیل کی بہترین مثال مخدوم کی نظم ہے جس میں انھوں نے ''لے کے رہیں گے پاکستان'' کا نعرہ لگایا ہے۔ ایک زمانے میں کمیونسٹ پارٹی اچانک نظریۂ پاکستان اور مسلم لیگ کی حامی ہو گئی تھی۔ مخدوم کو نظم کہنی پڑی لیکن انھوں نے اسے اپنے کسی مجموعے میں شامل نہیں کیا، کیوں کہ ہندوستان آزاد ہوتے ہوتے پالیسی پھر بدل گئی تھی اور یوں بھی آزاد ہندوستان جس پر کانگریس حکم راں تھی، لے کے رہیں گے پاکستان کا کہاں متحمل ہو سکتا تھا؟

فرض کیجیے کہ زید جو نظریۂ الف سے ذہنی طور پر وابستہ ہے، شاعری کرتے وقت نظریے کی منظور شدہ پالیسی اور تقاضوں کو نظر انداز کر کے صرف اس طرح کی شاعری کرتا ہے جیسی کہ وہ کرنا چاہتا ہے یا ازخود کرتا ہے۔ ایسی صورت میں زید کی وابستگی اس کی شاعری میں مخل نہیں ہوتی۔ وہ وابستہ ہے تو ہوا کرے، شاعری تو وہ اپنے ڈھنگ کی کرتا ہے جس طرح امیر مینائی اگر مولوی یا صوفی صافی تھے تو ہوں گے، شاعری تو وہ اپنے رنگ کی کرتے تھے۔ لہٰذا وابستگی اگر ایک ذہنی رویہ کی حد تک ہے لیکن اظہار ذات میں مخل نہیں ہوتی تو اس کا شاعری سے کوئی جھگڑا نہیں۔ ظاہری وابستگی چاہے جس نظریے سے ہو اصل وابستگی شاعری سے ہونا چاہیے اور یہی اصل نا وابستگی ہے۔ ورنہ یہ بھی ممکن ہے کہ میں بہ ظاہر بالکل ناوابستہ ہوں لیکن خفیہ طور پر کسی کو خوش کرنے یا مستقبل میں اپنا الو سیدھا کرنے کے لیے ایسی شاعری کرتا رہوں جو کسی مخصوص نظریۂ حیات کے چوکھٹے میں فٹ آ سکتی ہو۔ ایسی نا وابستگی دو کوڑی کی بھی نہیں۔

وہی حال اسٹیب لشمنٹ کا ہے۔ میر صاحب گداگری کے عالم میں بھی راجہ جگل کشور سے صاف کہہ سکتے ہیں کہ تمھاری شاعری بالکل بکواس ہے۔ سودا کو لکھنؤ بلایا جاتا ہے، صاف انکار کر دیتے ہیں، بعد میں آصف الدولہ کے دربار میں کان دبائے حاضر ہوتے ہیں۔ لیکن موقع ہاتھ آنے پر آصف الدولہ کو ابن ملجم سے تشبیہ دینے سے نہیں چوکتے۔ اقبال حمیداللہ خاں فرماں روائے بھوپال کے حلقہ بہ گوش ہیں، لیکن سر اکبر حیدری کو زہر بھرا قطعہ لکھ کر ان کی تھیلی واپس کر دیتے ہیں۔ اس کے بر خلاف غالب امیروں کے حاشیہ نشینوں کی بھی مدح

سرائی سے گریز نہیں کرتے۔ ہمارے عہد کے بڑے بڑے بت شکن ادیب حکومت کے انعام و اکرام کے متمنی رہتے ہیں۔ یہ سب فروعی باتیں ہیں۔ اگر شاعر اسٹیب لشمنٹ سے خوف زدہ ہو کر یا مرعوب ہو کر یا محکوم ہو کر اس قسم کی شاعری سے گریز کرے جیسی کہ وہ واقعی کرنا چاہتا ہے تو اسٹیب لشمنٹ سے دور ہی رہنا بھلا ہے۔ لیکن اگر شاعر اسٹیب لشمنٹ سے دور رہ کر بھی اس کی چشم کرم کا متمنی ہے تو ایسی دوری سے کیا حاصل؟ شاعر اگر اسٹیب لشمنٹ سے متمتع ہو، لیکن اپنے شرائط پر، تو وہ اس جھوٹے اینٹی اسٹیب لشمنٹ سے بہتر ہے جو اسٹیب لشمنٹ سے دور ہے لیکن دل ہی دل میں اس کی عنایت کا طلب گار بھی ہے۔ کیوں کہ اول الذکر شاعر تو خارج سے حاصل شدہ نظریے کو مسترد کر کے بھی شاعری کر سکے گا، لیکن آخر الذکر، جو ہر وقت اسٹیب لشمنٹ کی نوازش کا دعا گو ہے، بھول کر بھی ایسی بات نہ کہے گا جو خارج سے حاصل شدہ نظریے (یعنی اسٹیب لشمنٹ کے جاری کردہ نظریے) کے مفاد پر ضرب ڈالتی ہو۔

اصل معاملہ شاعری اور شاعرانہ ذات کے اظہار کا ہے۔ اگر آپ وابستہ رہ کر اور اسٹیب لشمنٹ کے فرد بن کر بھی ایسا کر سکتے ہیں تو شوق سے کیجیے، ورنہ خالی خولی ناوابستگی اور اینٹی اسٹیب لشمنٹ کا پوز اختیار کر کے آپ شاعر نہ بن جائیں گے اور یہ بات بھی سمجھ لیجیے، وہ لوگ جو بہ یک وقت وابستگی اور اینٹی اسٹیب لشمنٹ کی تعلیم دیتے ہیں، سیاست داں ہیں، ادیب نہیں ہیں۔ ناوابستہ ہو کر اینٹی اسٹیب لشمنٹ ہونا ممکن ہے، لیکن وابستہ ہوتے ہی آپ فوراً اسٹیب لش منٹ کی موجودہ یا موعودہ برادری کے رکن رکین بن جاتے ہیں۔ اس لیے اصل گناہ وابستگی کا گناہ ہے۔ آپ اس کے مرتکب نہ ہوں تو آپ کی شاعرانہ عاقبت میں فلاح ہی فلاح ہے۔

(1970)

علامت کی پہچان

تخلیقی زبان چار چیزوں سے عبارت ہے: تشبیہ، پیکر، استعارہ اور علامت۔ استعارہ اور علامت سے ملتی جلتی اور بھی چیزیں ہیں مثلاً تمثیل Allegory، آیت Sign، نشانی Emblem وغیرہ۔ لیکن یہ تخلیقی زبان کے شرائط نہیں ہیں، اوصاف ہیں۔ ان کا نہ ہونا زبان کے غیر تخلیقی ہونے کی دلیل نہیں۔ علاوہ بریں انھیں استعارے کے ذیل میں بھی رکھا جا سکتا ہے۔ لیکن تشبیہ، پیکر، استعارہ اور علامت میں سے کم سے کم دو عناصر تخلیقی زبان میں تقریباً ہمیشہ موجود رہتے ہیں۔ اگر دو سے کم ہوں تو زبان غیر تخلیقی ہوجائے گی۔ یہ اصول اس قدر بین اور شواہد و براہین کے ذریعہ اس قدر مستند ہے کہ اس سے اختلاف شاید ممکن نہ ہو۔ تشبیہ کی تعریف بہت آسان اور بہت معروف ہے: دو مختلف اشیاء میں نقطۂ اشتراک کی دریافت اور اس نقطۂ اشتراک کی وضاحت کے ساتھ ان مختلف اشیاء کا ذکر، یہ ہے تشبیہ۔ مثلاً زید شیر کی طرح بہادر ہے۔

پیکر کی تعریف میں اردو کے نقادوں نے ہمیشہ ٹھوکر کھائی ہے۔ مشتاق قمر صاحب بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہیں۔ اور پیکر تراشی کے عمل کو "خواب کی سی کیفیت سے گزرتے ہوئے جذبے کو ایک ہیولے کی شکل میں پیش کر دینے[1]" وغیرہ وغیرہ غیر قطعی اور نادرست الفاظ کے ذریعے ظاہر کرتے ہیں۔ حالانکہ پیکر یعنی Image کی نہایت سادہ اور جامع تعریف یہ ہے کہ ہر وہ لفظ جو حواس خمسہ میں کسی ایک (یا ایک سے زیادہ) کو متوجہ اور متحرک کرے پیکر ہے۔ یعنی حواس کے اس تجربے کی وساطت سے ہمارے متخیلہ کو متحرک کرنے والے الفاظ پیکر کہلاتے ہیں۔ (اسی لیے پیکر کی وضاحت کے لیے محاکات کی اصطلاح ناکافی ہے۔) کبھی کبھی حواس کے مختلف تجربات پیکر یا پیکروں کے ذریعہ اس طرح مل جل کر محسوس ہوتے ہیں کہ ایک خوش گوار، لیکن مکمل وضاحت سے ماورا امتزاج کی شکل پیدا ہو جاتی ہے۔ کچھ نقادوں

---

[1] یہ تعریف ازرا پاؤنڈ نے امیجزم والے امیج کے لیے وضع کی تھی، شعری پیکر کے لیے نہیں۔

نے اس صورت حال کو Synesthesia کا غیر تشفی بخش نام دیا ہے، لیکن نام سے قطع نظر، یہ کیفیت دنیا کی بڑی شاعری میں خاصی عام ہے، شیکسپیئر کے آخری ڈراموں کی زبان، (جس کی اوائلی مثالیں میک بتھ میں ملتی ہیں) اور غالب کے بہت سے اشعار امتزاج پیکر کے اعلیٰ نمونے ہیں:

ہیں ورق گردانی نیرنگ یک بت خانہ ہم مخلیں برہم کرے ہے گنجفہ باز خیال
ہیں چراغان شبستان دل پروانہ ہم باوجود یک جہاں ہنگامہ، پیدائی نہیں

ان اشعار میں ''مخلیں برہم کرے ہے'' بہ یک وقت حرکت اور آواز کے تجربے کو راہ دیتا ہے لیکن بصری تجربہ بھی موجود ہے، ''ورق گردانی'' بصری تجربہ ہے، لیکن ورق الٹنے کی ہلکی سی آواز کا تاثر موجود ہے، جو اصطلاحی معنوں سے مستحکم ہوتا ہے۔ (گنجفہ) میں پتوں کے پھینٹنے کو ورق گردانی اور پتوں کو ورق کہا جاتا ہے۔) ''نیرنگ'' میں بصری، استماعی دونوں طرح کے تجربے ہیں۔ ''نیرنگ یک بت خانہ'' بصری ہے، لیکن بت خانے میں مکمل سکوت (یعنی شور کے عدم وجود) کا تصور اس پیکر کو استماعی بھی کر دیتا ہے۔ ''ورق گردانی'' میں لمسی تاثر بھی موجود ہے جو ''بت خانہ'' سے مستحکم ہوتا ہے، کیوں کہ بتوں کو چھونا، ان کے قدموں پر سر رکھنا، یہ معمولہ اعمال ہیں۔ ''یک جہاں ہنگامہ'' بہ یک وقت بصری، استماعی اور لمسی پیکر ہے، اس کی وضاحت ضروری نہیں۔ ''چراغان شبستان کی خاموشی (یعنی شور کا عدم وجود) استماعی ہے لیکن بنیادی حیثیت سے یہ پیکر بصری ہے (روشنی، اندھیرا، روشنیوں کی قطار) اور لمسی بھی ہے، کیوں کہ شبستان میں بستر ہوتا ہے جسے ہم چھو سکتے ہیں۔ چراغان شبستان دل پروانہ مل کر ایک مشامی اور حاری Thermal پیکر بناتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ ان دونوں اشعار کے تمام پیکروں میں حرکاتی پیکر Kinesthetic Imagery کا بھی شائبہ ہے۔ محفلیں برہم ہو رہی ہیں، خیال گنجفہ بازی کر رہا ہے، ہم ورق گرداں ہیں، ایک جہاں ہنگامہ ہے، دل پروانہ میں چراغاں ہے، جس میں شعلے متحرک ہیں وغیرہ وغیرہ۔

اس طرح پیکر تراشی میں فن کار کو کسی خواب یا مراقبہ کی منزل سے گزرنے اور جذبے وغیرہ کو ہیولے کی شکل میں پیش کرنے یا کسی لمحہ خاص کے تمام زمانی اور مکانی رشتوں سمیت تجسیمی شکل میں پیش کرنے وغیرہ کے پر اسرار عمل کے بجائے اپنے حواس خمسہ کو پوری بیدار

رکھنا اور اس طرح آپ کے حواس خمسہ کو بیدار کرنے کا عمل کرنا پڑتا ہے۔ یہیں پر مشتاق قمر صاحب کی ایک اور لغزش واضح ہوتی ہے جب وہ انتہائی مشفقانہ اور مربیانہ انداز میں شاعر کو مشورہ دیتے ہیں کہ پیکر تراشی میں ''متحرک ہیولے کی تجسیم کے لیے متحرک اور ساکن کے لیے غیر متحرک عناصر کا استعمال از حد ضروری ہوتا ہے'' ورنہ خدا جانے کیا کیا مصیبتیں پیش آتیں۔ اب وہ ایلیٹ کی مثل دیتے ہیں:

The Fog Rubbing its back
against the Window Panes

اور کہتے ہیں کہ Fog ایک متحرک جسم ہے۔ اس لیے شاعر اس کی بے قراری ظاہر کرنے کے لیے اسے ایک متحرک عمل یعنی Rubbing its back سے گزارتا ہے۔ اچھا تو لیجیے اسی متحرک جسم کو بھی ایلیٹ صاحب اپنی دوسری شہرۂ آفاق نظم یعنی The Waste Land میں پیش کرتے ہیں لیکن اسے کسی متحرک عمل سے نہیں گزارتے یعنی:

Unreal City
Under the Brown Fog of a Winter Dawn

یہاں Fog کا پیکر اپنی پوری بصریت کے ساتھ موجود ہے، لیکن حرکت کا کہیں پتہ نہیں۔ کیوں کہ پیکر کے ساتھ حرکت یا سکون کی کوئی قید ہے ہی نہیں ہے۔ اگر مشتاق قمر صاحب کی شرط کو تسلیم کر لیا جائے تو

Light Thickens
And the Crow makes Wing...

اور

Brightness falls from the air

جیسے خوب صورت پیکروں کو مہمل قرار دینا پڑے گا، کیوں کہ نہ تو Light متحرک جسم ہے اور نہ Brightness، لیکن شاعر نے دونوں کو متحرک ٹھہرایا ہے[1]۔

استعارے کی تعریف ارسطو سے لے کر اب تک ایک ہی رہی ہے۔ امریکن نقادوں نے

---

1. میں نے پیکر کے مختلف اقسام مغربی تنقید کی روشنی میں گنائے ہیں۔ لیکن مشرقی تنقید میں پیکر کے بنیادی پانچ اقسام تشبیہہ کی ضمن میں مبصرات، مشمومات، مسموعات، مذوقات اور ملموسات کے نام سے مذکور ہیں۔

اس میں گھٹانے بڑھانے کی کوشش کی ہے، لیکن بنیادی حقیقت سے کسی نے انکار نہیں کیا ہے کہ استعارہ دو مختلف اشیاء میں مشابہت یا نقطۂ اشتراک کی دریافت کا نام ہے، لیکن شرط یہ ہے کہ وجہ اشتراک کو واضح نہ کیا جائے علاوہ بریں استعارے کی جتنی قسمیں ہیں، وفاقیہ، عنادیہ، غریبہ، حسی، عقلی، بالکنایہ، تخییلیہ، وغیرہ، ان سب میں دوسری بنیادی شرط یہ ہے کہ مستعار لہٗ یا مستعار منہ میں سے ایک مذکور ہو اور ایک مقدر، یعنی ایک کا ذکر ہو اور ایک کا نہ ہو، اور استعارے کے لیے استعمال کیے گئے لفظ کے دونوں معنوں (یعنی حقیقی اور مجازی) میں ربط تشبیہی ہو، لیکن ربط تشبیہی مقدر ہو۔ ان سب مسائل کو اکٹھا جانچیے تو استعارہ کی بنیادی معنوی خصوصیت یہ نظر آتی ہے کہ استعارہ اصلاً مشاہدے پر مبنی ہوتا ہے، علم پر نہیں۔ مغربی تنقید کی زبان استعمال کی جائے تو ہر برٹ ریڈ کی طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''استعارہ مشاہدے کی مختلف اکائیوں کو ایک واحد حاکمانہ پیکر Commanding Image میں متحد کر دینے کا نام ہے''۔

اس کی مزید وضاحت کے لیے اس تشبیہ کو لیجیے جو میں نے اوپر پیش کی ہے:

زید شیر کی طرح بہادر ہے۔

اس میں زید مشبہ ہے، شیر مشبہ بہ، اور بہادری وجہ شبہ یا ربط تشبیہی۔ گویا اس جملے میں زید اور شیر کی مشابہت کا مشاہدہ کیا گیا ہے۔ جب تک اس مشاہدے میں وجہ شبہ کی قید موجود ہے، یہ جملہ مشاہدے کی صرف ایک اکائی، یعنی بہادری تک محدود ہے۔ لیکن جب اس قید کو اڑا کر ہم زید کو صرف شیر کہتے ہیں تو مشاہدے کی اکائی باقی نہیں رہ جاتی۔ اب ہم یہ فرض کرنے میں حق بہ جانب ہیں کہ زید اس لیے شیر ہے کہ مندرجہ ذیل مشاہدات میں سے کچھ یا سارے کے سارے، جو شیر پر منطبق ہوتے ہیں، زید پر بھی ہوتے ہیں:

(1) شیر بہادر ہوتا ہے۔ (2) شیر طاقت ور ہوتا ہے۔ (3) شیر کے ایال ہوتی ہے۔ (4) شیر خوں خوار ہوتا ہے۔ (5) شیر چالاک ہوتا ہے۔ (6) شیر جنگل (یعنی اپنے Habitat) کا راجا ہوتا ہے۔ (7) شیر پھرتیلا ہوتا ہے۔ (8) شیر ایک مخصوص مردانہ حسن کا حامل ہوتا ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔

ظاہر ہے کہ تشبیہ اور پیکر کی طرح استعارے کا انتخاب بھی شعوری یا غیر شعوری ہو سکتا ہے۔ شعوری اس معنی میں کہ میں نے سوچ سمجھ کر اپنے مستعار لہٗ کے لیے کوئی مستعار منہ

ڈھونڈا، اور اس سوچ سمجھ کے دوران میں بہت سے مستعار منہ جو مجھے نسبتاً کم مناسب یا کم معنی خیز یا کم خوبصورت نظر آئے، میں نے انھیں مسترد کر دیا۔ غیر شعوری اس معنی میں کہ ممکن ہے اچانک ازخود مجھے کوئی نادر مستعار منہ سوجھ گیا ہو اور میں نے اسے استعمال کر لیا ہو۔ یہ اور بات ہے کہ اس اچانک ازخود سوجھ کے پیچھے بھی کوئی دور کی تحت الشعوری یا لاشعوری یا غیر شعوری سوچ اور تلاش رہی ہو۔ معشوق کے لیے گل کا استعارہ جو ہم آپ آج استعمال کرتے ہیں، ہمیں اچانک بھی سوجھ سکتا ہے، اور غور و فکر کے بعد بھی۔ دراصل یہ بحث تخلیقی عمل کی ہے، اس کا کوئی علاقہ تخلیقی زبان کے خواص سے نہیں ہے۔ ممکن ہے ہمیں تخلیقی زبان کے وجود میں آنے کے وقت یہ سوال اٹھانا پڑے کہ یہ شعوری ہوتی ہے یا غیر شعوری۔ تخلیقی زبان کی تعریف متعین کرنے کے لیے اس کے سرچشموں کی دریافت ضروری نہیں۔ اس کے تفاعل Function اور اوصاف کی تعیین البتہ ضروری ہے۔

میں نے تشبیہ، استعارہ اور پیکر کا نسبتاً تفصیلی ذکر اس لیے کیا ہے کہ اس طرح چھنائی Elimination کا عمل ہو جائے۔ یعنی ہم یہ جان لیں کہ تخلیقی زبان کے وہ مظاہر جو علامت نہیں ہیں ان کے کیا خواص ہیں۔ دوسرے الفاظ میں، جب میں نے یہ جان لیا کہ تشبیہ، استعارہ اور پیکر کے کیا خواص ہیں، تو میں یہ بھی مستنبط کر سکتا ہوں کہ تخلیقی زبان کے وہ مظاہر جن پر تشبیہ، استعارہ یا پیکر کا اطلاق نہیں ہو سکتا، علامت کہے جا سکتے ہیں۔ میں نے بار بار تخلیقی زبان کا ذکر اس لیے کیا ہے کہ بنیادی مسئلہ بالکل واضح ہو جائے کہ میں علامت اور استعارہ وغیرہ کے ادبی مفہوم سے بحث کر رہا ہوں۔ یعنی میرا مقصد یہ ہے کہ اس علامت کی تعریف متعین کی جائے جو ادب میں استعمال ہوتی ہے۔ ریاضیاتی، نفسیاتی، مصورانہ یا مذہبی علامتوں سے میرا کوئی تعلق نہیں، سوائے اس حد تک کہ جب وہ ادب میں اس طرح استعمال ہوئی ہوں کہ اس کا ایک حصہ بن گئی ہوں مثلاً صلیب ایک مذہبی علامت ہے لیکن ادب کا حصہ بن گئی ہے، لیکن مثبت کا نشان (+) جو ایک ریاضیاتی علامت ہے، ادب کا حصہ نہیں ہے، اس لیے میں علامت کی ایسی تعریف متعین کرنا چاہتا ہوں جو صلیب کو تو اپنے دائرے میں لے لے لیکن اگر مثبت علامت (+) کو نہ لے سکے تو کوئی ہرج نہیں۔

ظاہر ہے کہ تعیین تعریف کی اس کوشش میں ہمیں بنیادی (اور ایک حد تک آخری) مدد صرف تخلیقی فن کاروں یا ادب کے نقادوں ہی سے مل سکتی ہے۔ ان تخلیقی فن پاروں میں

استعمال ہونے والی علامت کے کیا خواص ہیں؟ اور ان خواص کی تفصیل و توضیح نقادوں نے کس طرح کی ہے؟ یہی ہمارا مسئلہ ہے۔ اس لیے اس مسئلہ کے حل کا آغاز یونگ کی تعریف سے کرنا درست نہیں، کیوں کہ یونگ نے صرف ایک طرح کی علامتوں یعنی آرکی ٹائپ کے ذیل میں آنے والی علامتوں کا ذکر کیا ہے۔ کم و بیش یہ سب علامتیں ادب میں بھی ہیں۔ لیکن ادب میں اور طرح کی بھی علامتوں سے کام لیا گیا ہے، اس لیے صرف یونگ کی تعریف کو ہی علامت کی تعریف سمجھ لینا ویسا ہی ہے جیسے فرائڈ نے خواب کی علامتوں کی جو تعریف کی اسے ہی علامت کی تعریف سمجھ لیا جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ ادبی علامت کے ساتھ زیادتی اور اس کی غیر منصفانہ تحدید ہوگی۔ یہ اور بات ہے کہ نقادوں نے (مثلاً سوسن لینگر نے فرائڈ اور یونگ، کنتھ برک نے فرائڈ) ماہرین نفسیات سے استفادہ کرکے اپنے فہم کو وسیع کیا ہے، لیکن فرائڈ یونگ میں کسی ایک یا ان دونوں کی تعریف کو کسی نقاد نے بجنسہ قبول نہیں کر لیا ہے، ورنہ ادبی علامت کی وہی تحدید ہو جاتی جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔

پھر بھی، چوں کہ ان دنوں یونگ کا ذکر ہمارے کچھ نقاد بہت ذوق و شوق سے کر رہے ہیں، اس لیے مناسب ہے کہ یونگ کی بتائی ہوئی تعریف کا ایک نہایت مختصر جائزہ لے ہی لیا جائے اور اسے فرائڈ سے بھی ملا کر دیکھ لیا جائے۔ مشتاق قمر صاحب نے یونگ کے چند جملوں کا حوالہ دیا ہے، لیکن ان کی تشریح میں خاصی ٹھوکر کھائی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ علامت استعارہ کی وسیع شکل ہے۔ استعارے کے بارے میں میں دکھا چکا ہوں کہ وہ اصلاً مشاہدے پر مبنی ہوتا ہے۔ لہٰذا علامت بھی مشاہدے پر مبنی ہوئی۔ حالانکہ یونگ کے دونوں جملے جو مشتاق قمر صاحب نے نقل کیے ہیں اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ علامت مشاہدے پر مبنی نہیں ہوتی۔ یونگ کہتا ہے کہ علامت کسی مقابلتاً ان جانی چیز کا اظہار ہے، پھر کہتا ہے کہ Sign (یعنی آیت) حقیقی چیز کا تمثال یعنی Representation[1] ہے جب کہ علامت کسی روحانی یا نیم روحانی امر Psychic fact کا اظہار کرتی ہے[2]۔ لہٰذا یونگ کی نظر میں علامت، علم

1. تمثال کو بہت سے نقاد پیکر یعنی Image کے معنی میں استعمال کرتے ہیں لیکن چونکہ Image کے لیے پیکر کا لفظ ممکن ہے لیکن Representation کے لیے کوئی واقعی مناسب لفظ نہیں، اس لیے میں اس کا ترجمہ تمثال کرتا ہوں۔

2. یہ اقتباسات جیسا کہ ظاہر ہی ہوگا، مشتاق قمر صاحب نے اپنے مضمون میں انگریزی میں دیے ہیں۔

Knowledge پر مبنی ہے، جب کہ آیت مشاہدے پر۔ اس بات کی وضاحت شاید ضروری نہیں کہ آیت استعارے کی ایک شکل ہوتی ہے۔ یونگ کے نظریے کی وضاحت کے لیے "آر کی ٹائپ اور اجتماعی لاشعور" سے ایک اور اقتباس میں حاضر کرتا ہوں:

> علامت جتنی ہی قدیم اور "گہری[1]"، یعنی جتنی ہی جسمانیاتی ہوگی، وہ اتنی ہی "مادی اور کلی" Material بھی ہوگی۔ یہ جتنی ہی تجریدی، مفروق Differentiated اور مخصوص ہوگی، اور جتنی ہی اس کی فطرت شعوری واحدیت اور انفرادیت کی طرف مائل ہوگی، اسی حد تک وہ اپنی آفاقیت کو اتار پھینکے گی۔ جب یہ پوری طرح شعور حاصل کر لیتی ہے تو محض تمثیل Allegory بن جانے کا خطرہ اسے ہمیشہ لاحق رہتا ہے جو کبھی بھی شعوری ادراک کے حدود سے باہر قدم نہیں نکالتی۔

ان جملوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ علامت شعوری ادراک کی ضد ہوتی ہے، لہٰذا مشاہدے کی ضد ہوتی ہے، توسیع نہیں۔ لیکن پوری طرح شعور میں آجانے کے بعد اس کا علامتی کردار برقرار رہ سکتا ہے۔ اگرچہ اسے ہمیشہ یہ خطرہ لاحق رہتا ہے کہ وہ تمثیل یعنی استعارہ بن جائے گی۔ علامت جسمانیاتی ہوتی ہے، یعنی اس کا تعلق ذہن کے ان Processes سے ہوتا ہے جو جسم میں بند رہتے ہیں۔ اس طرح علامت مشاہدہ نہیں بلکہ علم ہوتی ہے۔

ظاہر ہے کہ اس تعریف سے پوری طرح اتفاق ماہرین نفسیات بھی نہیں کرتے ہیں، کجا کہ ادیب اور نقاد۔ آر کی ٹائپل علامت کی اس تعریف کو پوری طرح درست مان بھی لیا جائے تو بھی ادبی علامتی اظہار کے لیے یہ موزوں نہیں، کیوں کہ ادبی علامت میں دوسرے درجہ کا مشاہدہ اور شاعر کے سماجی، تہذیبی اور ذاتی تجربات بھی کارفرما ہوتے ہیں، جو سب کے سب جسمانیاتی یعنی غیر شعوری نہیں ہوتے۔ بہرحال فرائڈ اس کے برخلاف خواب کی علامتوں کی تشریح کرتے ہوئے انشار Condensation کا ذکر کرتا ہے۔ اس نے علامتوں کو Over Determined کہہ کر ان کی کثیرالمعنویت مراد لی اور کہا کہ خواب میں شعوری اور لاشعوری Repressed تصورات یک جا ہو کر نئی شکلیں بناتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ خواب میں ایسے عناصر کے مل جل جانے سے نئی وحدتیں بنتی ہیں جن کو ہم جاگنے کی حالت میں الگ رکھنا پسند کرتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ بہت سی علامتیں ایسی ہوتی ہیں جن کی توضیح خواب کے اس عمل کا حوالہ دیے بغیر نہیں ہو سکتی لیکن ساری علامتیں ایسی نہیں ہوتیں۔ اس طرح یونگ

---

1. واوین یونگ کے ہیں۔

علامت کو لاشعور سے شعور کی طرف سفر کرتے ہوئے اور فرائڈ اسے لاشعور مثبت شعور کے انتشار کے ذریعہ نئی شکلیں بناتے ہوئے دیکھتا ہے۔ دونوں بہرحال براہ راست مشاہدے کی نفی کرتے ہیں[1]۔

علامت میں براہ راست مشاہدے کی نفی کی ایک مثال بلیک کی نظم The Tiger سے دی جاسکتی ہے۔ جس میں وہ چیتے کو Burning Bright کہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ فقرہ دو مشاہدوں پر مبنی ہے، لیکن یہ مشاہدے براست چیتے پر صادق نہیں آتے، کیوں کہ چیتے کی دھاریاں اسے جنگل کی روشنی اور سایوں میں گم ہونے میں مدد دیتی ہیں، نہ کہ Bright ہوتی ہیں، اسی طرح چیتے کے ساتھ Burning کا مشاہدہ بھی براست منسلک نہیں ہوسکتا۔ کیوں کہ یہاں Burning کے معنی یہ نہیں ہیں کہ چیتا آگ میں جل رہا ہے۔ لیکن اس علامت کے ذریعے بلیک نے چیتے کی علامت کے بارے میں اپنے علم کا اظہار کیا ہے۔ یہ دو الفاظ بہ یک وقت روشنی، آگ، تمازت، آنکھوں کی چمک، قوت و جلال، چھلاوے کی سی برق رفتاری، ان سب اشیاء کو ظاہر کرتے ہیں جو بلیک کے علم میں ہیں۔ ممکن ہے یہ علم اسے خواب سے حاصل ہوا ہو، ممکن ہے یہ اس کے لاشعور کا اظہار ہو (اگرچہ اس کا امکان بہت کم ہے) لیکن Burning Bright کو جس لمحہ آپ نے مشاہدہ کہا، آپ اس کی ساری علامتی معنویت سے ہاتھ دھولیں گے اور جو استعاراتی معنویت ہاتھ آئے گی وہ علامت کے مقابلے میں فرومایہ ہوگی۔

علامت جس قسم کے علم کا اظہار کرتی ہے اور یہ علم شاعر کو جس طرح حاصل ہوتا ہے اس کی توضیح کے لیے سوسن لینگر نے کچھ دل چسپ اشارے کیے ہیں۔ وہ کہتی ہے:

> ایسی بھی چیزیں ہیں جو اشیاء کے قواعدی نظم میں فٹ نہیں بیٹھتیں۔ لیکن ضروری نہیں ہے کہ یہ معاملات اندھے، ناقابل تصور یا سری Mystical ہوں۔ بس وہ ایسے معاملات ہیں جنھیں کسی علامتی نظم فکر کے ذریعہ ہی تصور کیا جا سکتا ہے، توضیحی اور تفصیلی زبان کے ذریعہ نہیں[2]۔

سوسن لینگر آگے چل کر واضح کرتی ہے کہ "گفتگو دراصل انسانی ذہن کے اس بنیادی عمل

---

1 دستئوسکی نے اپنے ناولوں میں خواب کا دل چسپ تخلیقی استعمال کیا ہے۔ اس کے اہم کردار بار بار خواب دیکھتے ہیں اور وہ خواب ان کی پوری صورت حال کی علامت بن کر نمودار ہوتے ہیں۔

2 اے بسا کہ معنی از نامحرمی ہائے زباں   باہمہ شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند (بیدل)
جن اسرار تک مغرب اب پہنچ رہا ہے۔ وہ بیدل کے لیے آئینہ تھے۔

کی سب سے آسان اور فعال منزل ہے جس کو ہم تجربے کے علامت میں ڈھل جانے کا نام دیتے ہیں"۔ اس طرح ساری زبان کو علامت قرار دے کر وہ اسے Presentational Symbolism اور توضیحی فکر میں تقسیم کرتی ہے۔ توضیحی فکر وہ ہے جو ہم آپ روزمرہ کام میں لاتے ہیں اور پیش آور Presentational علامت وہ ہے جسے ہم عام زبان میں ذہنی صورت حال کہہ سکتے ہیں۔ علامت اسی ذہنی کیفیت کی پروردہ ہوتی ہے۔ لیکن اسے ہم غیر منظم نہیں کہہ سکتے، بلکہ رویوں کے اس پیچیدہ نظم کا نام دے سکتے ہیں جو توضیحی فکر کے پہلے ہی پہلے وجود میں آچکا ہوتا ہے۔ یہ ذہنی صورت حال اچانک بھی ہم پر منکشف ہو سکتی ہے، جسے والیری "تحکمانہ لفظی تنویروں" کا نام دیتا ہے، یا غور و فکر کے بعد۔ دونوں صورتوں میں منطقی اور مشاہداتی عمل کی نفی کرنی پڑتی ہے اور الیٹ کے الفاظ میں "تخیل کی منطق" سے کام لینا پڑتا ہے۔ خود والیری جس کی نظمیں علامتی اظہار کی اعلیٰ مثال ہیں، اپنے بارے میں کہتا ہے کہ کبھی کبھی خدا مجھے بس ایک مصرع سجھا دیتا ہے، گویا کوئی چیز منکشف ہو گئی ہو، وہ مصرع بقیہ نظم کے لیے نیوکلیس کا کام کرتا ہے، جس کے گرد میں آہستہ آہستہ نظم کو خلق کرتا ہوں۔

جدید امریکی نقادوں مثلاً برک، پن وارن اور رین سم وغیرہ کی موشگافیاں ایک لمحے کے لیے الگ رکھ دیں، کیونکہ انھوں نے کولرج سے اینٹیں مستعار لے لے کر اپنی فکر کی نازک عمارات تعمیر کی ہیں (اگرچہ ان سے علامتوں کی طبقہ بندی میں ضرور مدد ملی ہے) اور خود کولرج کی زبان سے سنیں، کہ وہ تمثیل، استعارہ اور علامت میں کس طرح فرق کرتا ہے۔

> (تمثیل کا) اصل مفہوم یہ ہے: کسی اخلاقی مفہوم کو پوشیدہ طور پر ادا کرنے کے لیے نمائندہ (اشیاء) اور پیکروں کے ایک دستے Set کو استعمال کرنا، جس میں تخیلی مماثلت ہو لیکن جس کے معنی مختلف ہوں — اور یہ نمائندہ اشیاء اور پیکر اس طرح مجتمع کیے جائیں کہ ایک ہم جنس کلیت Homogenous Whole بن جائے، یہی چیز اسے استعارے سے ممتاز کرتی ہے، جو تمثیل کا حصہ ہوتا ہے... بیانیہ تمثیل اور ضمنیات میں وہی فرق ہے جو حقیقت اور علامت میں ہوتا ہے۔ مختصراً، تمثیل مخص اور تشخیص کے بین بین ہوتی ہے۔

یعنی حقیقت مخص ہے، علامت تشخیص، اور تمثیل بیچ بیچ کی چیز ہوتی ہے۔ علامت تشخیص اسی معنی میں ہے جس معنی میں برک اسے "تجربہ کے Pattern کی لفظی شکل متوازی" سمجھتا

ہے۔ اور آگے چلیے، کولرج تمثیل کی تعریف میں کہتا ہے کہ تمثیل "تجریدی تصوارت کو تصویری زبان میں ڈھال دیتی ہے۔" لیکن علامت کی تخصیص یہ ہے کہ وہ "فرد میں نوع اور عام میں خاص کے نیم روشن نفوذ" کی صورت پیدا کرتی ہے۔ یعنی وہ بہ یک وقت عمومی بھی ہوتی ہے اور مخصوص بھی۔ علامتی اظہار عادت کا مرہون منت نہیں ہوتا، بلکہ وہ عمومی اشیاء مثلاً پانی، ہوا، سمندر، چٹان، پرندہ، دھوپ چھاؤں وغیرہم میں مخصوص معنویت اور اہمیت پیدا کرتا ہے۔ ہماری شاعری میں گل، بلبل، منزل، قاصد وغیرہ اس وقت تک علامت کا کام دیتے تھے جب تک شاعر ان میں مخصوص معنی پہنانے پر قادر تھا (فیض جس کی آخری مثال ہیں۔) لیکن جب شاعر انھیں الفاظ کو عادت سے مجبور ہوکر، اور کسی ذاتی یا مخصوص معنویت کا لحاظ رکھے بغیر استعمال کرتا ہے تو ان کی علامت نہیں کہا جاسکتا۔ اس کی ایک اچھی مثال قصیدہ کی بہاریہ تشبیب میں ملتی ہے۔ اول اول تشبیب شاعر کے تجربۂ شان و شوکت، جاہ و جلال یا عزو افتخار کی تمہید کے لیے علامت کا کام کرتی تھی۔ یعنی شاعر بہار کے مناظر بیان کرکے اپنی اور اپنے ممدوح کی برتری اور بابرکتی کا اظہار کرتا تھا۔ لیکن جب یہی بہاریہ آغاز تشبیب میں رسم کے طور پر داخل ہوگیا تو شاعر اسے عادت کے طور پر قصیدے کا آغاز کرنے کے لیے استعمال کرنے لگا، حالانکہ دوسرے اسالیب اظہار موجود تھے۔ اب تشبیب اپنے علامتی مفہوم سے محروم ہوگئی۔ قرون وسطی کے اوائلی زمانوں میں یورپ کی شاعری میں بھی اسی بہاریہ آغاز کی مثالیں ملتی ہیں اور بعینہ وہی کام کرتی ہیں جو عربی شاعری میں تشبیب کرتی تھی۔ اور ٹھیک ہماری شاعری کی طرح یورپ میں بھی بوکاچیو اور چاسر تک آتے آتے بہاریہ آغاز محض ایک رسم بن کر رہ گیا۔

اردو کے اکثر شاعر جو کمزور تخلیقی قوت کے مالک ہوتے ہیں غزل کہتے وقت عادت کے غیر شعوری انتخاب سے مجبور ہو کر انھیں الفاظ کا استعمال کرتے ہیں جن میں وہ At Home محسوس کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک اوسط درجے کے غزل گو سراج لکھنوی کی یہ غزل دیکھیے:

تیری بزم طرب کا ایک نالے سے سماں بدلا ذرا سی دیر میں رنگ غرور جاوداں بدلا
ستم گاروں سے لے گی خود صدائے الاماں بدلا ابھی کروٹ کہاں بدلی ابھی پہلو کہاں بدلا

دعائیں دوں میں آہ معتبر یا اب تجھے کہوں — نہ یہ دنیا ابھی بدلی نہ ظالم آسماں بدلا
ہنسی پر رکھ لیا پھولوں نے جس کو اس کی موت آئی — وہی اچھا رہا جس نے قفس سے آشیاں بدلا
نہ میلا کر سکی اس رنگ کو گرد زمانہ بھی — ہزاروں انقلاب آئے مگر یہ دل کہاں بدلا
..... کی چادر اوڑھ کر لب پر ہنسی آئی — خوشی کے آنسوؤں نے بھی مزاج غم کہاں بدلا
ہمیں خود بن گئے آئینہ دنیا کے تغیر کا — زمین کی گردشیں بدلیں نہ دور آسماں بدلا
مذاق زیست میں ترمیم کی لکی زمانے نے — قفس خود بن گیا یوں رفتہ رفتہ آشیاں بدلا
یہ کس کا وقت رفتہ سانس لے کر پھر پلٹ آیا — تری آواز پر ہنگام مرگ ناگہاں بدلا
قفس میں اب وہ پر ٹوٹے پڑے ہیں وضع داری کے — رہے جب تک چمن میں ہم نے روز اک آشیاں بدلا
اسے مجبوریوں کی رت کہو یا صبر کا موسم — سراج اب کیا بتائیں کیوں قفس سے آشیاں بدلا

گیارہ شعروں میں سے چار میں قفس اور آشیاں اور دو میں آسماں کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ اگر کہا جائے کہ قافیے کی مجبوری نے یہ کثرت پیدا کی ہے تو بھی میری بات قائم رہتی ہے، حالانکہ قافیہ کی اتنی مجبوری بھی نہیں ہے۔ غزل میں تیرہ قافیے نظم ہوئے ہیں جن میں سے چھ "آشیاں" اور "آسماں" ہیں اور تین "کہاں"۔ اگر شاعر عادت کے غیر شعوری انتخاب سے مجبور نہ ہوتا تو تین آشیاں کی جگہ مہرباں، بیاں اور نہاں، ایک آسماں کی جگہ رائگاں اور دو کہاں کی جگہ سائباں اور ہم رہاں وغیرہ استعمال کرکے تیرہ کے تیرہ قافیے منفرد کر سکتا تھا۔ ظاہر ہے کہ "قفس"، "آشیاں" اور "آسماں" کی اس غیر شعوری کثرت کو ہم علامتی اظہار نہیں کہیں گے اور نہ اس بات کو نظرانداز کریں گے کہ جب شاعر تھوڑی جگہ میں اتنے بہت سے آشیاں اور آسماں بنا سکتا ہے تو اس کا خلاقانہ عمل کمزور ہے۔ وہ انھیں الفاظ کو منتخب کرتا ہے جن سے وہ مانوس ہے لیکن (یا شاید اسی وجہ سے) ان میں وہ علامت کی نیم روشنی نہیں بھر سکتا۔ تکرار یقیناً علامت بناتی ہے۔ لیکن اس درجہ تکرار نہیں، کیوں کہ اس کی آخری شکل یہ ہوگی کہ ہم کسی نظم میں صرف لفظ سمندر پچاس بار لکھ دیں اور دعویٰ کریں کہ چوں کہ سمندر ہمارا مخصوص لاشعوری اظہار ہے، اور تکرار علامت کی شرط ہے، لہٰذا سمندر علامت ہے، لہٰذا ہم علامتی شاعر ہیں۔ تخلیقی زبان میں استعمال ہونے والے ہر لفظ کی طرح علامت بھی اپنے سیاق و سباق کو متاثر کرتی ہے اور متاثر ہوتی ہے، مجرد خلا میں معلق نہیں رہتی۔ لہٰذا ہمیں

دیکھنا پڑے گا کہ کوئی لفظ علامتی عمل کر بھی رہا ہے یا نہیں، ورنہ ہم ہر اس لفظ کو علامت کہہ دیں گے جو بہ طور علامت ادب میں استعمال ہوا ہے یا ہو سکتا ہے۔

علامت کی تکرار دراصل ایک نظام کی نشان دہی کرتی ہے اور اگر کوئی علامت ایک نظم میں ایک ہی بار آئے تو وہ اپنی کثیر المعنویت اور غیر قطعیت کی وجہ سے پہچانی جا سکتی ہے، اور ان جانے کے اس علم سے مملو ہونے کی وجہ سے بھی، جس کی طرف یونگ نے اشارہ کیا ہے۔ ان مسائل کی طرف میں کولرج کی "نیم روشنی" والی اصطلاح کے حوالے سے آئندہ اشارہ کروں گا۔ اس وقت تکرار کے مسئلے کو سمجھنے کے لیے کولرج کی ہی نظم The Rime of the Ancient Mariner کے سلسلے میں آرچی بالڈ میک لیش سے استفادہ کروں گا۔ اردو میں علامتی نظموں کا تقریباً قحط ہے، اور جو نظمیں ہیں بھی، وہ تنہا علامتوں کا استعمال کرتی ہیں (جیسے بلراج کومل کی نظم سرکس کا گھوڑا، افتخار جالب کی نظم چومتا پانی پانی) اس لیے موجودہ مقصد کے لیے ناکافی ہیں۔ لیکن غالب کی غزل کا ایک مختصر مطالعہ آگے پیش کروں گا۔

میک لیش کولرج کی نظم میں چاند کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ اشارہ اوروں نے بھی کیا ہے۔ لیکن میک لیش نے چاند کی مثال سے علامت کی تکراری نوعیت واضح کیا ہے۔ (اس نے بھی میری طرح یہ بات پہلے ہی صاف کر دی ہے کہ وہ شعری علامتوں کا ذکر کر رہا ہے، آرکی ٹائپل علامتوں کا نہیں۔) وہ کہتا ہے، سامنے کی چیز ہے، چاند کو لیجیے۔ کیا صرف لفظ چاند کہنے سے کوئی علامت پیدا ہو جاتی ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ لیکن فرض کیجیے میں کولرج کی نظم "قدیم العمر جہازی کا گیت" کا سب سے مشہور بند پڑھوں۔

چلتا پھرتا چاند آسمان میں چڑھا
نہ رکا نہ ٹھہرا
دھیرے دھیرے چڑھتا گیا
اور اس کے آس پاس ایک دو تارے بھی تھے۔

تو کیا اب کوئی علامت بن گئی؟ میں سمجھتا ہوں کہ ابھی بھی نہیں۔ نہیں اس نظم میں:

چاند علامت اس وقت بن جاتا ہے جب اس کی روشنی میں تغیر آتا ہے اور اس کی وجہ سے دنیا میں تغیر آ جاتا ہے، وہ بھیانک گھناؤنے پانی کے سانپ جہازی کی

> آنکھوں کو حسین لگتے ہیں... دوسرے الفاظ میں وہ چاند جس کی روشنی میں وہ بھیانک اور گندی چیزوں کو بھی حسین دیکھنے لگتا ہے... اور کیا یہ علامت شاعر کی یا نظم کی بنائی ہوئی نہیں ہے؟... جی ہاں علامتیں ایجاد بھی ہو سکتی ہیں۔ لیکن یہ سچ ہے کہ آپ جب مرضی آئے تب علامت ایجاد نہیں کر سکتے۔

کولرج کی نظم میں قدیم العمر جہازی اپنی بے بسی، بے کسی، تنہائی، خوف، لاچاری اور گناہ گاری کی کہانی بیان کرتا ہے۔ چاند نظم میں قدم قدم پر موجود ہے، لیکن کسی بند میں اس کی حیثیت صرف ایک جرم فلکی کی نہیں ہے، بلکہ وہ قدیم العمر جہازی کی ذہنی صورت حال، اس کے گناہ و ثواب اس کے طبعی ماحول، ان سب چیزوں اور بہت ساری چیزوں کا مرجع بن جاتا ہے۔ اس کو کولرج نے یوں بھی کہا ہے کہ ''علامت'' اس حقیقت کا حصہ بن جاتی ہے جس کو وہ قابل فہم بناتی ہے۔ یہ کہنا کہ فلاں علامت، فلاں چیز کی نمائندہ ہے، علامت کی توقیر کم کرنا ہے۔ لیکن کولرج کی اس وضاحت کے باوجود کہ علامت ''وقتی میں دائمی'' اور عام میں خاص'' کا ''نیم روشن نفوذ'' پیدا کرتی ہے، یہ تصور عام ہے کہ علامت ایک برابر ایک یا زید برابر بکر کی سی ریاضیاتی مساوات Equation پیدا کرتی ہے۔

نیم روشنی کے اس تصور سے علامت کی دوسری بڑی پہچان پیدا ہوتی ہے، جسے سمجھنے کے لیے ییٹس کا حوالہ کافی ہے۔ اپنی نظم The Cap and Bells کے بارے میں وہ لکھتا ہے:

> یہ نظم میرے لیے ہمیشہ بڑی اہم رہی ہے، اگرچہ، جیسا کہ علامتی نظموں کا خاصہ ہے، یہ میرے لیے ہمیشہ ایک ہی معنی کی حامل نہیں رہی ہے۔

اس جملے کی مزید توضیح کے لیے ڈی۔ ڈبلیو۔ ہارڈنگ کا سہارا لیا جاسکتا ہے:

> علامت ایک تمثال Representation ہے جس کی عمومی نوعیت تو واضح ہوتی ہے، لیکن جس کے قطعی حدود اور معنی کی سرحدیں آسانی سے اور فوراً، بلکہ شاید سود مند طور پر واضح نہیں کی جاسکتیں۔

تمثیل کے لیے وہ نشان Emblem کا لفظ استعمال کرتا ہے اور کہتا ہے کہ:

> نشان اگر کسی بھی معنی میں علامت ہے، تو نہ قاری اور نہ مصنف اعتماد کے ساتھ اس کے محدود یا قابل ترجمہ معنی کو (اس میں سے) الگ کر سکتا ہے، کیوں کہ ہم یقین کے ساتھ یہ نہیں کہہ سکتے کہ واقعے کے کون سے پہلو یا واقعے کو بیان کرنے والے

الفاظ کے کون سے انسلاکات غیر مربوط Irrelevant کہہ کر الگ کیے جاسکتے ہیں۔

اب یہاں پر کولرج پھر یاد آتا ہے، اگرچہ یہ بات اس نے علامت کے حوالے سے نہیں کہی ہے، لیکن جب یہ بات ساری شاعری پر صادق آتی ہے تو علامت پر اور زیادہ صادق آئے گی۔ بہترین اسلوب کی پہچان کا شرطیہ طریقہ وہ یہ بتاتا ہے کہ:

> اس کا ترجمہ اسی زبان کے الفاظ میں، بغیر معنی کو مجروح کیے ممکن نہ ہو۔ یہ ملحوظ رہے کہ میں کسی لفظ کے معنی سے صرف اس کی متبادل شے نہیں، بلکہ وہ تمام انسلاکات بھی مراد لیتا ہوں جو اس لفظ کے ذریعہ پیدا ہوتے ہیں۔

کسی ناقابل ترجمہ کثیر المعنویت سے بھرپور لفظ کو جب شاعر بار بار استعمال کرتا ہے تو اس کی علامتی حیثیت کے بارے میں کوئی شبہ نہیں رہ جاتا۔ لیکن یہ کثیر المعنویت Arbitrary نہیں ہوتی اور نہ انتخاب معنی کی قائل ہوتی ہے۔ مثلاً سرخ رنگ اگر آر کی ٹائپ کے اعتبار سے خون، قربانی، شدید جذبہ اور انتشار کی علامت ہے۔ تو جب بھی یہ علامت آپ آر کی ٹائپ کی قماش میں استعمال کریں گے، ان تمام معنوں میں اکٹھا استعمال کریں گے۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ میں نے اس نظم میں یہ علامت فلاں فلاں معنی میں استعمال کی ہے، فلاں فلاں میں نہیں کی ہے۔ جو علامتیں زیادہ شدید ہیں ان کے ساتھ یہ شدت اور زیادہ ہے۔ مثلاً فرونئڈ کے اعتبار سے جھیل جنسی جذبہ سے متعلق علامت ہے۔ جب آپ فرونئڈ کے معنی میں اسے استعمال کریں گے (مثلاً ہنری جیمز کا ناول The Turn of the Screw تو پھر جھیل کو پانی فرض کرکے اسے یونگ کے معنوں میں تخلیق کے اسرار تزکیہ اور نجات وغیرہ کے معنی میں نہیں لے سکتے۔ یہ اس وجہ سے کہ مختلف نظاموں کی علامتوں کو گڈمڈ کرکے ممکن ہے آپ کوئی ظاہری قسم کی چٹکیلی نظم خلق کرلیں، لیکن آپ اپنے پڑھنے والے کے Response کو قابو میں نہ رکھ پائیں گے، کیوں کہ پھر شاعر اور قاری کا وہ رشتہ قائم نہ رہ پائے گا جس کی رو سے نظم قاری اور شاعر دونوں کے مشترک تجربات کی گہرائی میں جنم لیتی ہے۔

ذاتی علامت کے ساتھ یہ سوال اور اہم ہو جاتا ہے۔ فرض کیجیے آپ نے جہاز کی علامت کو عورت، زندگی اور جستجو کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اب آپ جہاں بھی لفظ جہاز کا علامتی استعمال کریں گے، یہ تمام معنی اس میں موجود ہوں گے آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ فلاں نظم میں جہاز عورت کے معنی میں ہے، فلاں میں زندگی کے معنی میں ہے وغیرہ۔ کیوں کہ اس

طرح آپ جہاز کو بہ طور علامت نہیں بلکہ بہ طور استعارہ یا تمثیل استعمال کر رہے ہیں۔ علامت اپنے معنی بدلتی نہیں، اور نہ محدود کرتی ہے۔ زندہ علامت میں معنی کا بڑھنا تو ممکن ہے، سمٹنا ممکن نہیں۔

اس حقیقت کی طرف میں پہلے بھی اشارہ کر چکا ہوں کہ بہت سارا خیال الفاظ میں بند رہتا ہے اور الفاظ کا طرز یا محل استعمال نئے خیالات کو نظم میں ''پیدا'' کر دیتا ہے۔ اس طرح بہ قول ہارڈنگ ''زبان جس خیال کا اظہار کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے''۔ دراصل وہ محل یا طرز استعمال کا ''خلق کردہ'' ہوتا ہے۔ جب عام شعری زبان کے ساتھ یہ معاملہ ہے تو علامتی زبان کے ساتھ لامحالہ ایسا ہوگا۔ نہ صرف یہ کہ علامت کی تکرار اس میں معنی کا نفوذ کرتی رہتی ہے، بلکہ یہ بھی کہ مختلف سیاق و سباق میں مسلسل آتے رہنے کی وجہ سے یہ اپنے سیاق و سباق کو منور اور متبدل بھی کرتی رہتی ہے۔ مثلاً غالب نے لفظ دشت کا استعمال کثرت سے کیا ہے۔ اگر دشت کو علامت فرض کیا جائے تو پہلی شرط تو یہ ہوگی کہ دشت صرف اپنے لغوی معنی Wilderness یا استعاراتی معنی (جنون کی کیفیت اور اس کی پیدا کردہ آوارہ گردی کی جگہ) میں نہیں، بلکہ اور بھی کئی معنوں میں استعمال کیا گیا ہو اور جہاں جہاں استعمال ہوا ہو وہاں یہ سب معنی موجود ہوں۔

یہیں پر ادبی اور غیر ادبی علامت کا آخری بنیادی فرق بھی واضح ہو جاتا ہے۔ غیر ادبی علامت کے لیے ممکن ہے کہ وہ فی نفسہ بے معنی ہو، مثلاً ریاضی کی علامات، مذہب کی بہت سی علامات، یا خوب صورت نہ ہو، مثلاً شو لنگ کی علامت، لیکن ادبی علامت نہ صرف فی نفسہ با معنی اور خوب صورت ہوتی ہے، بلکہ اس میں ایک انوکھی شدت اور قوت ہوتی ہے جو عام الفاظ میں (یعنی ان الفاظ میں جو علامت بننے کے متحمل نہیں ہوتے) مفقود ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے ایسے الفاظ جو عام بول چال میں تھوڑا بہت استعاراتی مفہوم رکھتے ہیں لیکن بہت زیادہ مستعمل ہیں۔ مثلاً دن، رات، بارش، سویرا، شام، دھوپ، چاند، سورج وغیرہ، علامت بننے میں ناکام رہتے ہیں کیونکہ ان کی شدت خرچ ہو چکی ہوتی ہے۔ ان الفاظ کا علامت بننا غیر ممکن نہیں، لیکن اس کے لیے کسی انتہائی غیر معمولی طور پر متحرک ذہن کی ضرورت ہے۔

اس نظریے کی روشنی میں غالب کا ''دشت'' ایلن ٹیٹ کی اصطلاح میں معمول سے بہت زیادہ Tension اور Intension کا حامل ہو کر علامت کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

صبح قیامت ایک دُم گرگ[1] تھی اسد	جس دشت میں وہ شوخ دو عالم شکار تھا
یک قدم وحشت سے درس دفتر امکاں کھلا	جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرا زہ تھا
ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب	ہم نے دشت امکاں کو ایک نقش پا پایا
یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت	نقش پا میں ہے تب گرمیِ رفتار ہنوز
مانع دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں	ایک چکر ہے مرے پاؤں میں زنجیر نہیں
وسعت جیب جنون تپش دل مت پوچھ	محمل دشت بہ دوش رم نخچیر آیا
سیرآں سوئے تماشا ہے طلب گاروں کا	خضر مشتاق ہے اس دشت کے آواروں کا
برق بہار سے ہوں میں پادر حنا ہنوز	اے خار دشت دامن شوق رمیدہ کھینچ
کوئی ویرانی سی ویرانی ہے	دشت کو دیکھ کر گھر یاد آیا
موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال	ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آب دار تھا
جس جا نسیم شانہ کش زلف یار ہے	نافہ دماغ آہوئے دشت تتار ہے

اس طرح بہت سے اشعار ہیں، اور اگر صحرا بیاباں اور وادی بھی شامل کر لیے جائیں تو یہ فہرست کم سے کم تین گنی ہو سکتی ہے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ دشت کی یہ تکرار غیر خلاقانہ نہیں ہے، بلکہ ہر شعر میں دشت کی کوئی نئی صورت حال بیان کی گئی ہے، جو دوسرے شعر سے ممتائز بھی ہے، لیکن ان کی یاد بھی دلاتی ہے۔ دشت میں شوخ دو عالم شکار، اجزائے دو عالم دشت، دفتر امکاں، دشت امکاں، دشت کا شیرازہ، صفحۂ دشت، گرمیِ رفتار، دشت نوردی، زنجیر، محمل دشت، دوش رم نخچیر (جنون تپش دل نے دشت کو رم نخچیر پر محمل کی طرح باندھ لیا ہے، اس لیے) خضر مشتاق ہے دشت کے آواروں کا، خار دشت آوار گان دشت جن کا سیرآں سوئے تماشا ہے، ان کو روکنے کے لیے خار دشت دامن کشاں ہوجائے) دشت اور گھر، گھر اور خانہ باغ، خانہ باغ اور خار دشت وفا، دشت امکاں، موج سراب میں ذرۂ دشت تیغ آب دار تھے، گویا وہ دشت امکاں کی طرح خیالی تھا، دشت تتار جس میں آہو رم کر رہے ہیں، رم نخچیر۔ یہ اشعار میں نے کسی ترتیب سے نقل نہیں کیے ہیں، لیکن پھر بھی ایک دوسرے کی طرف پرواز کناں معلوم ہوتے ہیں، اور ان کے اوپر جس کیفیت کا دور دورہ ہے وہ رفتار اور رم کی

---

[1] دم گرگ = صبح کاذب (بہار عجم)

کیفیت ہے۔ ان اشعار کا دشت موہوم بھی ہے، جس طرح گھر اصلی اور حقیقی ہے اور جس طرح دشت میں وہ آوارہ پھرنے والے اصلی ہیں۔ خار دشت جن کے دامن کشاں ہیں۔ یہ وقت کی طرح ٹھہرا ہوا اور متحرک بھی ہے کیوں کہ اس میں صبح قیامت بس ایک دم گرگ کے برابر ہے (بہت مختصر یا بہت طویل، صبح قیامت دُم گرگ کی طرح بے حقیقت تھی یا مختصر تھی یا دُم گرگ صبح قیامت کی طرح ہنگامہ خیز تھی۔) یہ دشت زماں بھی ہے، کیوں کہ خضر جو ہمیشہ زندہ رہتے ہیں وہ اس دشت کے آواروں کے مشتاق دید ہیں، وہ آوارہ جن کا مدعا زماں کے تماشا کے بھی آگے ہے۔ اور مکاں بھی ہے، کیوں جادۂ وحشت اس کا شیرازہ ہے۔ یہ وسیع بھی ہے، کیوں کہ اک ہی قدم بڑھنے سے درس دفتر امکاں کھل جاتا ہے، اور مختصر بھی ہے کیوں کہ گھر کے برابر ہے۔ یہ معروضی بھی ہے، کیوں کہ بس ایک نقش پا ہے، موضوعی بھی ہے کیوں کہ محض ایک نقش پا ہے، اودر اس کا ہر ذرہ مثل تیغ آب دار ہے، تلوار کی دھار اس کا پانی ہے، اس کا پانی سراب ہے، سراب تلوار کی دھار ہے، تلوار کی دھار سراب ہے۔ اس طرح دشت ایک طلسم ہے جس میں اشیاء بہ یک وقت ہیں بھی اور نہیں بھی۔ ان کا وجود ان کے عدم وجود سے ہے، اور اس کا پیمانہ صرف رفتار ہے۔ لہٰذا غالب کا دشت بنیادی حیثیت سے وقت کی علامت ہے، یا زمان کی، مکان جس کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ زمان و مکان دونوں کا پیمانہ رفتار ہے، اس طرح دشت اس موضوعی دشت (یعنی ذہن انسان) کی بھی علامت ہے جو مسلسل سفر میں ہے۔

یہ سب معنی ان تمام شعروں میں کم و بیش موجود ہیں، لیکن سیاق و سباق کی روشنی دشت کی علامت میں کہیں زمان کا تصور ابھار دیتی ہے، کہیں اس کے برعکس ہوتا ہے۔ اسی طرح دشت کی علامت سیاق و سباق کو کہیں رفتار کا جامہ پہنا دیتی ہے، کہیں وجود کا، کہیں عدم کا۔ ان سب کے علاوہ دشت ایک خوب صورت، معنی خیز استعاراتی لفظ بھی ہے جو اپنے لغوی اور محدود معنی میں بھی اچھا لگتا ہے۔ لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ لفظ کے علامتی معنی اس قدر شدید ہوں کہ صرف لغوی اور صوتی حسن رہ جائے، استعاراتی معنی بالکل پس پشت پڑ جائیں۔ اس کی مکمل مثال الیٹ کی Four Quartets میں گلاب باڑی کی علامت ہے۔ اس علامت میں ذاتی، مسیحی اور آر کی ٹائپل تینوں پہلو ایک ساتھ موجود ہیں، اور ہر جگہ تینوں طرح کے اشارات در آتے ہیں۔ ذاتی علامت کی حیثیت سے گلاب باڑی وقت کے چنگل سے آزادی

اور اس طرح نجات کی علامت ہے۔ مذہبی حیثیت سے جنت یا حدیقتہ السرور کی، اور آر کی ٹائپ کی حیثیت سے جنت، معصومیت، غیر مسخ شدہ (خاص کر زنانہ) حسن اور زرخیزی (زمین اور عورت کی) علامت ہے۔ چوں کہ یہ سب مفاہیم ایک دوسرے سے بہت زیادہ متغائر نہیں ہیں اس لیے ایک ہی علامت میں تینوں روپ سا گئے ہیں۔ لیکن نتیجہ یہ ہوا کہ گلاب کا استعاراتی مفہوم، یعنی عشق اور ارضی موسم بہار بہت پیچھے چلا جاتا ہے۔ شاعر اپنے مخفی مفاہیم کو کس طرح مستحکم کرتا ہے اس کی بھی مثال Burnt Norton (یعنی نظم زیر بحث کا حصہ اول) کے شروع ہی میں مل جاتی ہے۔ گلاب باڑی کی ازلیت ظاہر کرنے کے لیے الیٹ کہتا ہے:

... کیوں کہ گلابوں کی شکل
ایسے پھولوں کی طرح تھی جن کو دیکھا جاتا ہے۔
گویا کوئی ان دیکھی آنکھ ان کو ہمیشہ دیکھتی رہتی تھی۔

اس طرح کی علامتوں کے بارے میں یہ کہنا درست نہیں ہے کہ یہ غیر شعوری یا خود کار عوامل کے ذریعہ ہی وجود میں آسکتی ہیں۔ کیوں کہ حقیقت یہ ہے کہ نظم یا ناول یا پورے کلیات میں پائے جانے والے نظام سے مربوط کیے بغیر ان کا لطف بہت کم ہو جاتا ہے، بودلیئر کی حبشی دیوی، سڑتی ہوئی لاش، ان جانے سمندروں میں سفر اور بچپن کی بھولی بسری یادوں کی تفتیش، ان کو اگر پورے نظام احساس سے الگ کر لیا جائے تو وکٹر ہیوگو کے اس جملے کی صداقت مشتبہ ہو جاتی ہے جو اس نے بودلیئر کو ایک خط میں لکھا تھا: ''آپ نے آسمان فن پر ایک ناقابل بیان اور پراسرار بھیانک روشنی بکھیر دی ہے۔ آپ نے ایک نیا سنسنی انگیز ارتعاش پیدا کر دیا ہے''۔ یہ ارتعاش محض سڑتی ہوئی لاشوں کے تذکرے سے کہاں پیدا ہو سکتا تھا؟

علامتی نظم کی تخلیق کے عمل کا ذکر کرتے ہوئے کولرج کی کبلا خاں کو معرض بحث میں لانا، اور یہ کہنا کہ علامتی تخلیق کسی خواب کی کیفیت میں ہی پیدا ہو سکتی ہے، دو حیثیتوں سے غلط ہے۔ کیوں کہ اگر بہ فرض محال کبلا خاں ساری کی ساری خواب کی سی کیفیت کی مرہون منت ہے (یعنی خود کار تحریر رکھتی ہے) تو اور ہزاروں نظمیں ایسی ہیں جن کی تخلیق میں خواب کا شائبہ تک نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ شیکسپیئر نے کنگ لیئر یا ملارمے نے اپنی راج ہنس والی سانٹ یا غالب نے اپنی غزلیں خواب میں تو نہیں لکھی تھیں۔ علاوہ بریں کولرج تو افیون کا

استعمال مسکن Sedative کی حیثیت سے اور اپنے بے قرار ذہن کو سکون پہنچانے کے لیے
کرتا تھا نہ کہ مہیج Stimulant کی حیثیت سے اور اگر آپ The Road to Xanadu
سے واقف ہیں تو آپ یہ بھی فرض نہیں کر سکتے کہ کولرج کی نظم خالصتاً خواب کی سی خود کار
تحریر ہے۔ بنیادی بات ہے کہ لاشعوری یا نیم شعوری طور پر حاصل کی ہوئی علامت بھی لچر ہو
سکتی ہے اور شعوری طور پر منتخب کی ہوئی علامت بھی لغو ہو سکتی ہے۔ یہ سب اوصاف اضافی
ہیں جن کا علامت کے خواص سے کوئی تعلق نہیں بالکل اسی طرح جیسے کدو کاوش کے کہے
ہوئے شعر اور بے ساختہ موزوں ہوئے شعر میں بہ حیثیت شعر کوئی فرق نہیں۔ کدو کاوش، رد
و قبول کے بعد کہا ہوا شعر بھی شعر ہے اور بے ساختہ بلکہ بے ارادہ موزوں ہونے والا شعر بھی
شعر ہے۔ ان کی خوبی یا خرابی کا کوئی تعلق اس بات سے نہیں کہ ان کی تخلیق میں کون سا مشینی
ذریعہ استعمال ہوا ہے۔

(1970)

صاحب ذوق قاری اور شعر کی سمجھ

کیا کوئی قاری صحیح معنی میں صاحب ذوق ہو سکتا ہے؟ مجھے افسوس ہے کہ اس سوال کا جواب نفی میں ہے۔ کیا کسی ایسے قاری کا وجود ممکن ہے جس کی شعر فہمی پر ہم سب کو، یا اگر ہم سب کو نہیں تو ہم میں سے بیش تر لوگوں کو اعتماد ہو؟ مجھے افسوس ہے کہ اس سوال کا بھی جواب نفی میں ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ قاری صاحب ذوق ہوتا ہی نہیں یا ہر قاری کی شعر فہمی ناقابل اعتماد ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ شاعر قاری کے وجود یا قاری کے وجود کی ضرورت کا منکر ہو سکتا ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ چونکہ عینی حیثیت سے صاحب ذوق اور صاحب فہم قاری کا وجود فرضی نہیں تو مشتبہ ضرور ہے، لہٰذا شعر فہمی کی تمام کوششیں بے کار ہیں۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ مشکل یا مبہم یا ناپسندیدہ شاعری کو مطعون کرتے وقت ہم صاحب ذوق یا سمجھ دار پڑھے لکھے قاری کے جس تصور کا سہارا لیتے ہیں وہ فرضی ہے۔ یہ شکایت کہ فلاں نظم یا فلاں شاعر خراب ہے یا ناپسندیدہ ہے کیوں کہ وہ پڑھے لکھے یا صاحب ذوق قاری کی گرفت میں نہیں آتی، غیر منطقی شکایت ہے۔ اور یہ دلیل کہ چونکہ پڑھے لکھے لوگوں کو بھی فلاں نظم سے لطف اندوز ہونے کے لیے شرح کی ضرورت پڑتی ہے لہٰذا فلاں نظم خراب ہے یا ناپسندیدہ ہے، سرے سے کوئی دلیل ہے ہی نہیں۔

ان مسائل کی تفصیل میں جانے سے پہلے دو چار بنیادی باتوں کی وضاحت ضروری ہے۔ اول تو یہ کہ تنقیدی آلے کے طور پر ذوق بالکل بے کار اور ناقابل اعتبار ہے لیکن ایک غیر تنقیدی آلے کے طور پر ذوق انتہائی کارآمد چیز ہے۔ تنقید کی دنیا میں ذوق کا اعتبار اس لیے نہیں ہے کہ ذوق ہمیں حسن کا ایک عمومی علم تو بخشتا ہے لیکن یہ نہیں بتاتا کہ فلاں فن پارے میں حسن کیوں ہے، ذوق یہ تو بتا سکتا ہے کہ

در دشت جنونِ من جبریل زبوں صیدے　　　یزداں بکمند آور اے ہمت مردانہ

اور

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے　　　خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

اگر چہ تقریباً ہم مفہوم شعر ہیں لیکن فارسی شعر اردو شعر سے بہت زیادہ خوب صورت ہے۔ لیکن ذوق یہ نہیں بتا سکتا کہ فارسی شعر کی خوب صورتی کہاں ہے اور کیوں ہے۔ یعنی ذوق اگر بہت ہی صحیح ہو تو وہ اتنا تو کر دے گا کہ آپ اچھی اور خراب، معمولی اور غیر معمولی وغیرہ شاعری کو الگ کر سکیں گے۔ لیکن تجزیے کے عمل سے بے بہرہ ہونے کی وجہ سے ذوق اپنی تمام صحت اور سلیم الطبعی کے باوجود کیوں اور کیسے کا جواب دینے پر قادر نہیں ہوتا۔ ذوق کی بے اعتباری کی دوسری وجہ یہ ہے کہ مختلف پس منظری حرکات اور عوامل کا پابند ہونے کی وجہ سے وہ ہمیشہ صحیح فیصلہ نہیں کر پاتا۔ اگر ایسا ہوتا تو دنیا کے مختلف شعراء کی اپنے اپنے زمانے میں صاحب ذوق لوگوں کے ہاتھوں وہ درگت نہ بنتی جو بنتی آئی ہے۔ نقاد بے ذوق یا بد ذوق نہیں ہوتا، لیکن وہ محض اپنے ذوق پر بھروسہ نہیں کرتا۔ ممکن ہے کہ وہ اپنے طریقۂ کار میں ذوق کو ایک آغازی جگہ دیتا ہو لیکن ذوق کی پیدا کردہ یا عطا کردہ آغازی آگاہی کو وہ اس وقت تنقیدی فیصلے کی شکل دیتا ہے جب وہ آگاہی اصول نقد کی بھی روشنی میں درست ثابت ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو قاری اور نقاد میں کوئی فرق نہ رہ جائے۔

شعر فہمی ایک تنقیدی عمل ہے، اس کی سب سے بڑی خوبی یا قوت یہ ہے کہ یہ ذوق کے پیدا کردہ ردعمل کے بعد بروئے کار آتا ہے۔ مثلاً جب میرا ذوق مجھے بتاتا ہے کہ دردشت جنون من... بہتر شعر ہے تو میں شعر فہمی کی کوشش کرتا ہوں اور نتیجے کے طور پر مجھے محسوس یا معلوم ہوتا ہے کہ موضوع کی تقریباً وحدت کے باوجود خودی کو کر بلند اتنا... معنی کے اعتبار سے کم تر ہے اس لیے میں اسے کم تر شعر سمجھنے میں حق بہ جانب تھا۔ یہ بات ملحوظ خاطر رکھیے کہ تنقیدی عمل سے میری مراد نقاد کا عمل نہیں ہے۔ یعنی شعر فہمی ایک تنقیدی عمل تو ہے لیکن نقاد کا عمل محض شعر فہمی نہیں ہے۔ شعر فہمی نقاد کے عمل کا ایک چھوٹا سا حصہ ہے، اتنا چھوٹا کہ اکثر تنقیدوں میں اس کی کارفرمائی کے علامات زیر زمیں ہی رہتے ہیں۔ مثلاً غالب پر کوئی اعلیٰ درجہ کا تنقیدی مضمون اس وقت جنم لیتا ہے جب نقاد اپنے ذوق اور اپنی شعر فہمی کی

صلاحیت کو پوری طرح استعمال کر کے کچھ عمومی یا خصوصی نتائج تک پہنچ چکا ہوتا ہے اور پھر ہمیں ان نتائج سے مطلع کرنا شروع کرتا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ کچھ تنقیدیں جو اسی مخصوص مقصد کے لیے لکھی جاتی ہیں، محض شعر فہمی تک محدود رہتی ہیں۔ لیکن نقاد کا عمومی عمل شعر فہمی سے وسیع تر میدان پر ہاتھ مارتا ہے۔ بنیادی نکتہ یہ ہے کہ ہمارا ذوق اکثر ہمیں بتاتا ہے کہ فلاں فن پارہ اچھا یا برا ہے۔ لیکن ہم جب شعر فہمی کی منزل سے گزرتے ہیں تو پتہ لگتا ہے کہ ذوق کی فراہم کردہ اطلاع واقعی درست تھی یا نہیں۔ ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ ذوق نے ہمیں بتایا ہو کہ یہ شعر بہت اچھا ہے لیکن شعر فہمی کے بعد معلوم ہوا ہو کہ شعر نہایت معمولی تھا۔ اسی طرح یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہمارے ذوق نے کسی شعر کو بہت خراب کہا ہو لیکن شعر فہمی کے بعد اس اطلاع کی تردید ہوگئی ہو۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شعر فہمی نے ذوق کی فراہم کردہ اطلاع کی توثیق و تصدیق کی ہو۔ اوپر میں نے جو یہ کہا ہے کہ نقاد کا عمومی عمل شعر فہمی سے وسیع تر میدان میں ہاتھ مارتا ہے تو اس کا مطلب دراصل یہ ہے کہ نقاد ہمیں شعر فہمی کے عمل کے لیے پہلے سے زیادہ باصلاحیت بنا دیتا ہے۔

آگے بڑھنے کے پہلے ایک بات کی طرف اور اشارہ کر دوں، ابھی میں نے کہا کہ اقبال کے محولہ بالا شعر موضوع کے اعتبار سے تقریباً ایک ہیں، لیکن ایک بہتر ہے اور ایک کم تر، کیوں کہ بہتر شعر معنی کے اعتبار سے بہتر ہے۔ اس کا مفہوم یہ نکلتا ہے کہ موضوع کی وحدت کے باوجود فن پاروں میں معنی کی کمی زیادتی یا معنی کی کم تری بہتری ممکن ہے۔ اس سلسلہ میں اپنے معروضات میں کسی اور مضمون میں پیش کروں گا۔ فی الحال یہی کہنا ہے کہ شعر فہمی کا مسئلہ پیدا ہی اس وجہ سے ہوتا ہے کہ موضوع کے اعتبار سے واحد ہونے کے باوجود دو فن پاروں میں معنی کا فرق لازم ہوجاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو چھوٹے بڑے، معمولی، غیر معمولی شعر کی تفریق تو بعد کی بات ہے، شعر فہمی کی ضرورت ہی باقی نہ رہے گی۔ بس یہ کہنا کافی ہوگا کہ فیض کی نظم 'یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر' اور ساحر کی نظم 'نشیب ارض پہ ذروں کو مشتعل پاکر' طلوع آزادی کے بعد دانش وروں کے ذہن میں پیدا ہونے والی مایوسی کی تصویر پیش کرتی ہے۔ بس معاملہ ختم ہوا۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ کہہ دینے سے تنقید تو کجا بیان یعنی Description کا بھی حق نہیں ادا ہوتا۔ دونوں نظمیں ہم موضوع ہیں، دونوں تقریباً ایک ہی زمانہ میں کہی گئی ہیں، لیکن دونوں نظمیں مختلف ہیں اس لیے کہ دونوں کے معنی میں مکمل

مماثلت نہیں ہے۔ کوئی دو شعر یا دو نظمیں یا دو فن پارے مکمل طور پر مماثل و مشابہ نہیں ہوسکتے۔ کسی فن پارے کا مکمل مماثل وہی فن پارہ ہوسکتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کسی انسان کا مکمل ہم شکل وہی انسان ہوسکتا ہے، کوئی دوسرا انسان نہیں، حتی کہ اس کی تصویر بھی نہیں۔ لہٰذا شعرفہمی وجود میں آتی ہے یہ سمجھنے اور سمجھانے کے لیے کہ مختلف فن پاروں میں کیا معنی ہیں اور وہ آپس میں ایک دوسرے سے کس طرح اور کس درجہ مختلف ہیں۔

ان توضیحات کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ:

ا۔ باذوق قاری وہ ہے جو ہمیشہ نہیں تو اکثر و بیش تر اچھے اور خراب فن پاروں میں فرق کر سکے۔

2۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ایسا قاری حتی الامکان تعصبات، پس منظری مجبوریوں اور ناواقفیتوں کا شکار نہ ہوگا۔

3۔ شعرفہم قاری وہ ہے جو ذوق کی بہم کردہ اطلاع کو پرکھ سکے۔

4۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شعرفہم قاری ذوق پر مکمل اعتماد نہیں کرتا۔

5۔ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ شعرفہمی کا کمال یہ ہے کہ قاری ان فن پاروں سے بھی لطف اندوز ہو سکے جو اسے پسند نہیں آتے یا جنھیں اس کے ذوق نے خراب قرار دیا تھا۔

6۔ باذوق اور شعرفہم قاری میں سب سے اہم قدر مشترک یہ ہے کہ دونوں کی زبان فہمی کے مرحلے میں میں کوئی مشکل نہیں ہوتی۔ ظاہر ہے کہ جب تک آپ شعر کے الفاظ نہ سمجھیں گے آپ کا ذوق متحرک نہ ہو سکے گا اور نہ ہی آپ شعرفہمی شروع کر سکیں گے۔ لہٰذا قاری صاحب ذوق ہو یا شعرفہم یا دونوں، اس کا پڑھا لکھا ہونا ضروری ہے۔

آپ غور فرمائیں کہ یہ شرائط میں نے اپنی مرضی سے نہیں عائد کیے ہیں۔ ذوق اور شعر فہمی کے توام تصورات کا تقاضا یہی ہے کہ صاحب ذوق اور شعرفہم ہو تو ایسا ہو۔ لیکن میں نے جو شروع میں کہا ہے کہ صحیح معنی میں صاحب ذوق قاری کا وجود ممکن نہیں ہے اور نہ ہی کسی ایسے قاری کا وجود ممکن ہے جس کی شعرفہمی پر بیش تر لوگوں کو اعتماد ہو، تو اس معنی میں نہیں کہ مندرجہ بالا شرائط ایسے ہیں جن کا پورا ہونا کسی انسان کے لیے عملاً و عقلاً محال ہے۔ میں فرض کیے لیتا ہوں کہ ایسا انسان کا وجود عقلاً اور عملاً ممکن ہے جس میں وہ تمام خواص موجود ہوں جن کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔ لیکن پھر بھی یہ نتیجہ نکالتا ہوں کہ عینی حیثیت سے صاحب

ذوق اور شعر فہم قاری کا وجود ممکن نہیں ہے، اور اس نتیجے کے بعد یہ دعویٰ کرتا ہوں کہ جب لوگ صاحب ذوق اور شعر فہم قاری کے حوالے سے کسی فن پارے کی تعریف یا تنقیص کرتے ہیں تو دراصل اپنا اور صرف اپنا حوالہ دیتے ہیں۔ یہ لوگ شاعری کے ابہام کے خلاف احتجاج کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ شاعروں نے قاری کو بالکل نظر انداز کر دیا ہے۔ انھیں اگر ایسی شاعری کرنا ہے تو اس کی شرح اور پرچہ ترکیب استعمال بھی ساتھ ہی ساتھ کیوں نہیں شائع کراتے۔

درحقیقت یہ لوگ ان شعراء سے بھی زیادہ ابہام اور اشکال کے قائل ہیں جن کے یہ شاکی رہتے ہیں کیوں کہ ان کی نظر میں صرف وہی نظم مبہم یا مشکل یا خراب ہے جسے وہ خراب یا مبہم یا مشکل کہیں۔ وہ ہزاروں کی اس اکثریت کو جو ایسی بہت ہی نظموں کو مبہم یا مشکل یا سرے سے مہمل اور نا قابل فہم کہتی ہے جو ان کی (یعنی احتجاج کنند گان کی) سمجھ میں آجاتی ہیں، بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں۔ میرا دوسرا دعویٰ یہ ہے کہ کسی شاعر کا مثالی قاری صرف وہ شاعر ہی ہو سکتا ہے، کوئی دوسرا شخص مثالی شعر فہم ہو ہی نہیں سکتا۔ لہٰذا وہ لوگ جو کسی مثالی قاری کے حوالے سے کہتے ہیں کہ فلاں نظم اس کی بھی سمجھ سے بالاتر ہے اس لیے وہ نظم یقیناً خراب یعنی معنی سے عاری ہوگی، دراصل ایک ناممکن بات کہتے ہیں، کیوں کہ اپنے کلام کا مثالی قاری اگر خود شاعر ہی ہے تو ظاہر ہے اس مثالی قاری کے لیے وہ کلام بے معنی نہ ہوگا، لہٰذا یہ تمام دعوے کہ فلاں نظم کو ایک مثالی قاری بھی، جو انتہائی عالم، شعر فہم اور باذوق ہے، نہیں سمجھ سکتا، اور ان دعووں سے یہ نتیجہ نکالنا کہ فلاں نظم یقیناً بے معنی ہے، غیر تنقیدی اور لاطائل اعمال ہیں۔

میں اس بات کا اعادہ کرنا چاہتا ہوں کہ میرا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ اگر عینی حیثیت سے صاحب ذوق کا وجود نہیں ہے یا اگر شاعر کا مثالی قاری خود شاعر ہی ہو سکتا ہے تو پھر شعر سے لطف اندوز ہونے، اس کو پسند نا پسند کرنے، اس کی تفہیم و تجزیہ کرنے کے تمام اصول و اعمال بے معنی یا فضول یا لاحاصل ہیں۔ میں صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ شاعری کو مطعون کرنے والوں نے صاحب ذوق اور صاحب فہم قاری کے جن تصورات Concepts کا سہارا لے کر اسے مطعون کیا ہے وہ تصورات ہی سرے سے غیر تنقیدی اور فرضی ہیں ورنہ ایسا نہیں ہے کہ اچھے برے شعر کی تمیز یا شعر کی تفہیم ممکن نہیں ہے۔ دراصل یہ ہے کہ لوگوں نے شاعری اور

خاص کر جدید شاعری کو لعنت ملامت کرنے کے لیے اپنی نارسائیوں اور کم فہمیوں کو Rationalize کرنا چاہا ہے۔ یہ تو کہہ نہیں سکتے کہ فلاں نظم میری سمجھ میں نہیں آتی، اس میں میرا ہی قصور ہوگا۔ لہٰذا فوراً ایک فرضی ذوق یا صاحب فہم پڑھے لکھے قاری کا تصور گڑھ لیا اور اس کے حوالے سے کہہ دیا کہ جب نظم ایسے ایسے جید لوگوں کی سمجھ سے باہر ہے تو قصور نظم ہی کا ہوگا، ہم تو بری الذمہ ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ بعض نظمیں مہمل ہوں، یہ ممکن ہے کہ بہت ساری جدید شاعری جسے لوگ خراب قرار دیتے ہیں واقعی خراب یا مہمل ہو، لیکن اس کی دلیل یہ نہیں ہوسکتی کہ صاحب ذوق اور پڑھے لکھے قاری اسے خراب کہتے ہیں اس کی دلیل اگر ہوگی تو یہ کہ تنقید کے معیار و اصول کی روشنی میں یہ خراب یا مہمل ٹھہرتی ہے۔

صاحب ذوق اور صاحب فہم قاری کے حوالہ سے شعر کو پرکھنے والوں کا تجزیہ کیا جائے تو ان کے رویئے کے تین پہلو آسانی سے دکھائی دیتے ہیں:

(۱) یہ لوگ اس قاری کو نظر انداز کر دیتے ہیں جس کا معیار ان سے پست تر ہوتا ہے۔
(2) یہ لوگ اس شاعری کو قبول کر لیتے ہیں جو ان کی سمجھ میں آجاتی ہے اور
(3) یہ لوگ اس شاعری کو مطعون کرتے ہیں جو ان کی سمجھ میں نہیں آتی۔

اس تجزیہ میں پہلی صورت حال سب سے زیادہ اہم ہے کیوں کہ اسی سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ ہر شخص صاحب ذوق اور صاحب فہم قاری کا انفرادی تصور رکھتا ہے اور یہ تصور بعینہٖ اس شخص کی صلاحیت شعر فہمی اور علمی سطح کا نقش ہوتا ہے۔ مثلاً ایک شخص ندا فاضلی کے اس شعر کو شرح طلب لہٰذا نا قابل قبول گردانتا ہے۔

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا   کھڑکی کا پردہ کھینچ دیا رات ہوگئی

وہ کہتا ہے کہ کوئی بھی صاحب ذوق یا صاحب فہم قاری اس شعر کو نہیں سمجھ سکتا، لیکن وہ غالب کے شعر ۔ نینداس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں+ جس کے بازو پر تری زلفیں پریشاں ہوگئیں، کے بارے میں یہ بات نہیں کہتا۔ اسے اس بات کی کوئی شکایت نہیں ہوتی کہ غالب نے لفظ ''پریشاں'' جس معنی میں استعمال کیا ہے وہ عام مفہوم سے مختلف، لہٰذا شرح طلب ہے۔ ظاہر ہے کہ ہزار ہا قاری ایسے ہوں گے جن کے لیے لفظ ''پریشاں'' کے نسبتاً غیر معمولہ استعمال کی وجہ سے غالب کا یہ شعر نا قابل فہم ہوگا۔ نریش کمار شاد کی شرح غالب میں

ایسی کئی مثالیں نظر آتی ہیں جہاں انھوں نے لفظ کے غیر معمولی استعمال کو نہ سمجھ کر شعر کا مطلب خبط کر دیا ہے۔ اس حد تک تو نہیں لیکن اس کی مثالیں دوسروں کے یہاں بھی تلاش کی جا سکتی ہیں۔ کمال احمد صدیقی نے نسخۂ امروہہ کی تنقید میں ایک جگہ مندرجہ ذیل مصرع ع

افسانۂ زلف یار سر کر

کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ مصرع غالب کا نہیں ہو سکتا کیوں کہ افسانہ سر کرنا مہمل ہے، غالب ایسا مہمل محاورہ کہاں لکھ سکتے تھے۔ زلف سر کرنا سنا ہے، افسانہ سر کرنا کس نے سنا ہے؟ حقیقت یہ ہے سر کردن بہ معنی آغاز کردن فارسی کا مشہور محاورہ ہے۔ اب جن لوگوں کو یہ محاورہ معلوم ہے وہ اس مصرع کو مہمل نہ کہیں گے، لیکن جن کو نہیں معلوم ہے ممکن ہے کہ وہ اسے مہملہ کہہ دیں۔ یعنی دونوں صورتوں میں ان لوگوں کا خیال نظر انداز ہو جائے جو اس مخصوص گروہ میں شامل نہیں ہیں۔ جس شخص کو سر کردن کا محاورہ معلوم ہے وہ اس کی شرح نہ طلب کرے گا لیکن وہ یہ بھول جائے گا کہ ایسے بھی لوگ ہوں گے جنھیں اس محاورے کی خبر نہ ہوگی۔ ان کے لیے مصرع "افسانۂ زلف یار سر کر" بھی مہمل ہو سکتا ہے۔ اب فرض کیجیے کہ اس مصرع کی روشنی میں غالب کی مہملیت کا مسئلہ دو شخصوں کے سامنے درپیش ہے۔ دونوں صاحب ذوق اور صاحب فہم قاری کے نظریے پر ایمان رکھتے ہیں۔ ان میں سے ایک جو سر کردن سے ناواقف ہے جھٹ کہہ دے گا کہ غالب نہایت مہمل گو تھے کیوں کہ صاحب ذوق لوگ بھی افسانۂ زلف یار سر کر کو نہیں سمجھ پاتے کہ یہ ہے کیا بلا؟ دوسرا کہے گا آپ غلط کہتے ہیں۔ صاحب ذوق لوگوں کی نظر میں غالب بالکل مہمل گو نہیں تھے۔ یہ مصرع بالکل صاف ہے۔ دونوں کے نتائج بھی غلط ہیں اور دلائل بھی۔

لیکن میں نے غالب کی مثال شاید غلط رکھی ہے۔ ابہام کے دفاع میں جو کچھ کہا جاتا ہے اس میں غالب کا تذکرہ ضرور ہوتا ہے۔ میں ابہام کا دفاع نہیں کر رہا ہوں۔ میں تو صاحب ذوق اور صاحب فہم یا پڑھے لکھے قاری جیسی اصطلاحوں کی فضولیت ثابت کر رہا ہوں۔ لیکن آپ کو خیال گزر سکتا ہے کہ غالب کے کلام سے مثال دے کر تو کوئی کچھ بھی ثابت کر سکتا ہے۔ لہٰذا دوسری مثالوں پر غور کیجیے۔ ہمارا نکتہ چیں جو صاحب ذوق و فہم قاری کے حوالہ سے کہتا ہے کہ احمد ہمیش کی نظمیں ناقابل فہم لہٰذا ناقابل قبول ہیں، اور ان کو قبول

کرنا تو بڑی بات ہے، ان پر غور کرنے سے پہلے ان کی شرح مانگتا ہے۔ مومن کے اس شعر کو خوشی خوشی قبول کرتا ہے۔

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

اور کہتا ہے صاحب اس طرح کی صاف سادہ اور خوب صورت شاعری ہو تو کیا خوب ہے، کوئی صاحب ذوق قاری اس شعر کو ناقبول نہیں کر سکتا۔ لیکن وہ یہ بھول جاتا ہے کہ بہت قاری ایسے ہوں گے جن کے لیے اس شعر کا قول محال بالکل ناقابل فہم ہوگا۔ وہ کہیں گے یہ کیوں کر ممکن ہے کہ جب کوئی بھی موجود نہ ہو تو معشوق موجود ہو۔ معشوق تو وہاں تھا ہی نہیں، وہ کہاں سے آپڑا؟ وہ گویا کی ذومعنویت پر بھی پریشاں ہوں گے اور سوچیں گے کہ ''گویا'' گفتن کا اسم فاعل ہو، یا بمعنی جیسے ہو؟ وہ لوگ اس شعر کی شرح طلب کرنے میں حق بجانب ہوں گے۔ لیکن ہمارا صاحب ذوق قاری ایسے لوگوں کے تقاضوں کو نظر انداز کر جائے گا چوں کہ اس کے لیے یہ شعر سہل الفہم ہے لہٰذا اسے ان لوگوں کی کوئی فکر نہیں ہوتی جو اس کے معنی سمجھنے میں بہک سکتے ہیں۔ وہ یہ بھول جاتا ہے کہ اس طرح اگر ہر شخص اپنے اپنے معیار سے شرح مانگتا رہا تو ع ''تعریف اس خدا کی جس نے جہاں بنایا'' کی بھی شرح شاعر پر لازم آئے گی۔

اس سلسلہ کو ذرا اور پھیلایئے تو اور بھی زیادہ مشکل صورت حال سامنے آتی ہے۔ سب ''صاحب ذوق'' قاری ہر بات پر تو متفق ہو نہیں سکتے اور نہ سب لوگ ہر بات پر متفق ہو سکتے ہیں۔ لہٰذا ہر شخص اپنے اپنے صاحب ذوق قاری کے معیار سے مختلف نظموں، اشعار کی شرح طلب کرے گا یا انھیں مہمل اور ناقابل قبول ٹھہرائے گا۔ انجام کار یہ ہوگا کہ شاعری کا تقریباً تمام سرمایہ ناقابل قبول، شرح طلب اور مہمل ہے۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ فلاں بہت بڑے نقاد نے فلاں نظم کو مہمل کہا ہے لہٰذا ہم بھی اسے مہمل کہیں گے۔ اول تو ہر بڑے نقاد کی ایک رائے کے مقابلہ میں کسی دوسرے بڑے نقاد کی رائے پیش کی جاسکتی ہے۔ لیکن سچے کی بات یہ ہے کہ کوئی بھی نقاد ایسا نہیں ہے جس کی ہر بات سے آپ سو فی صدی متفق ہوں۔ پھر کیا وجہ ہے کہ کسی مخصوص نظم یا کسی مخصوص شاعر یا کسی مخصوص قسم کی شاعری کے بارے میں اس نقاد کی نکتہ چینی کو آپ سند ٹھہرا دیتے ہیں؟ مثلاً ایک نقاد کہتا ہے کہ افتخار جالب یا عادل

منصوری مہمل گو ہیں۔ آپ بھی کہہ اٹھتے ہیں کہ ہاں صاحب بالکل مہمل گو ہیں، فلاں نقاد نے کہا ہے۔ لیکن وہی نقاد ایک اور جگہ کہتا ہے کہ (مثلاً) روش صدیقی (مثلاً) سردار جعفری سے بڑے شاعر ہیں، تو آپ اس بات سے فوراً انکار کر دیتے ہیں، ایسا کیوں ہوتا ہے؟ تیسری بات یہ ہے کہ ہماری بحث نقادوں کی رایوں اور فیصلوں کے بارے میں نہیں ہے بلکہ اس پراسرار نقاب پوش شخصیت کے بارے میں ہے جسے آپ باذوق باصلاحیت قاری کہتے ہیں۔ وہ پراسرار نقاب پوش شخصیت آپ خود ہیں کیوں کہ اس شخصیت کے حوالے سے جو بھی باتیں آپ کہتے ہیں وہ ان لوگوں کو نظر انداز کر دیتی ہیں جو آپ سے کم تر یا بہتر شعرفہم یا زباں شناس ہیں۔ مثلاً یہ بات میں نے کہیں نہیں سنی یا پڑھی کہ گلزارنسیم ایک مہمل نظم ہے۔ حالانکہ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ گلزارنسیم میں صدہا مصرعے ایسے ہیں جن کو سمجھنے کے لیے مخصوص قسم کا علم درکار ہے۔ لیکن چوں کہ نکتہ چیں حضرات اپنے درسی مطالعے کی بدولت اس نظم سے کم و بیش واقف ہیں لہٰذا ان لوگوں کو پس پشت ڈالتے ہوئے، جو اس علم سے بے بہرہ ہیں، نظم کو قبول کر لیتے ہیں۔ ان نکتہ چیں حضرات کے ذہن میں صاحب ذوق وفہم قاری کا جو تصور ہے وہ ان لوگوں کے تصور سے یقیناً مختلف ہوگا جو گلزار نسیم کی لفظی پیچیدگیوں کے سامنے سپر ڈالنے پر مجبور ہیں۔ وہ لامحالہ یہ کہیں گے کہ صاحب ذوق قاری کی نظر میں گلزارنسیم مشکل اور شرح طلب ہے۔

اس حقیقت کو ایک اور طرح سے دیکھیے۔ افتخار جالب کے بارے میں عام طور پر کہا جاتا ہے کہ باذوق لوگوں کی نظر میں ان کی بیش تر شاعری مہمل یا ناقابل قبول ہے۔ بیش تر میں نے اس لیے کہا کہ یہی باذوق حضرات ان کی نظم ''دھند'' کو قبول کر لیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ اردو کی اچھی نظموں میں سے ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ''دھند'' کے اسلوب میں اتنی اجنبیت نہیں ہے جتنی (مثلاً) ''قدیم بنجر'' میں ہے۔ لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بہت سے لوگوں کی نظر میں (اور ان بہت سے لوگوں میں نقاد بھی شامل ہیں) ''دھند'' بھی ایک ناقابل فہم نظم ہے۔ اب ہمارا فرضی ''باذوق قاری'' کیا کہہ سکتا ہے؟ کچھ ''باذوق قاری'' اپنی ہی شکل کی دوسری مورتی بنا لیتے ہیں جو ''دھند'' کو ناقابل فہم کہتی ہے۔ دوسرے باذوق قاری ان سب کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ ''دھند'' کی شرح نہیں طلب کرتے لیکن ''قدیم بنجر'' کو لعنت ملامت کرتے ہیں۔ بات بالکل صاف ہے۔ ہر ''باذوق قاری'' اپنی رسائی یا نارسائی کی روشنی

میں ذوق اور شعر فہمی کی حد بندی کرتا ہے۔ جب میں نے "نئے نام" کے لیے "ترسیل کی ناکامی کا المیہ" کے عنوان سے ایک مفصل دیباچہ لکھا جس میں جدید شعراء کے ابہام و اشکال کے مسئلہ سے بحث کی گئی تھی تو ایک بہت پڑھے لکھے اور باذوق قاری کے معیار کی روشنی میں شعر کو پرکھنے والے نقاد نے لکھا کہ یہ سارا دیباچہ بے کار ہی گیا کیوں کہ اس انتخاب میں صرف دو شاعر (مراد غالباً احمد ہمیش اور افتخار جالب سے تھی) ایسے ہیں جن کے یہاں ترسیل کی ناکامی کا المیہ دکھائی دیتا ہے۔ اس کے برخلاف سیپ کراچی میں تبصرہ کرتے ہوئے ایک دوسرے "باذوق قاری" کے معیار پرست نقاد نے اس مجموعہ میں شامل درجنوں شاعروں کے یہاں یہی المیہ دیکھا۔ تیسری طرف یونی ورسٹیوں میں اردو پڑھانے والے کئی اساتذہ نے مجھ سے کہا (اور لکھا بھی) کہ "نئے نام" کی بیش تر نظمیں فہم و افہام سے ماورا ہیں۔ یہ اساتذہ بھی "باذوق قاری" کے ڈنڈے سے سب کو ہانکتے رہتے ہیں۔ چوتھی طرف ایک اور پروفیسر ہیں جو حسن شہیر کی نظموں کو بھی جدیدیت کی مثال سمجھتے ہیں اور "نئے نام" میں شامل بیش تر شاعروں سے گھبراتے ہیں۔

ان مسلسل مثالوں سے یہی ثابت ہوتا ہے باذوق اور شعر فہم قاری کا تصور ایک انفرادی تصور ہے اور اس کی اصل درحقیقت خود اس شخص کی ذات ہے جو اس تصور کے حوالے سے گفتگو کرتا ہے۔

اگر بفرض محال یہ تسلیم بھی کر لیا جائے کہ ایسا نہیں ہے، تو بھی باذوق قاری کا عینی تصور قائم کرنے میں ایک بڑی قباحت یہ ہے کہ اس کی وجہ سے خود شاعر کا تصور مشتبہ ہو جائے گا۔ مثلاً اگر باذوق قاری کے خیال کی روشنی میں کہا جائے کہ کوئی شاعر مہمل گو ہے یا بہت خراب ہے تو لامحالہ یہ سوال اٹھے گا کہ ایسا شاعر باذوق ہے کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ جس شاعر کی شاعری باذوق قاری کے معیار سے فروتر ٹھہرتی ہے وہ کلیتہً نہیں، تو یقیناً اس حد تک جس حد تک اس کا کلام ذوق کے معیار سے فروتر ہے، بے ذوق یا بدذوق ٹھہرے گا۔ اب فرض کیجیے وہی شاعر آئندہ زمانے کے باذوق قاری کی نظر میں اچھا شاعر ٹھہرتا ہے۔ سوال یہ اٹھے گا کہ جو شاعر پہلے زمانہ میں بدذوق یا بے ذوق ثابت ہو چکا ہے، اب اچھا شاعر کیوں کر ہو سکتا ہے؟ لیکن اس سے زیادہ مشکل صورت حال یہ ہوگی کہ ممکن ہے جس شاعر کو چار باذوق قاری خراب شاعر یعنی بدذوق یا بے ذوق مانتے ہیں، ایک باذوق قاری اُسے اچھا شاعر یعنی باذوق

وخوش ذوق بھی مانتا ہو، یہ بھی ممکن ہے کہ تنقیدی محاکے کیے جائیں تو پتہ لگے کہ وہ شاعر واقعی بہت اچھا تھا۔ اس قسم کی مشکل بہ ظاہر تو محض خیالی معلوم ہوتی ہے لیکن اس کی واقعیت اس وقت قائم ہو جاتی ہے جب ہم باذوق قاری کے تصور کو عینی تصور مان لیتے ہیں۔ اس طرح ہر شاعر کا وجود کسی فرضی باذوق قاری کا محتاج ہوتا ہے اور تجریدی سطح پر شعر کے حسن یا شاعرانہ ہیئت کے وجود کا کوئی معیار نہیں رہ جاتا۔ تنقیدی نظریہ تو یہ بتاتا ہے کہ ممکن ہے کہ شاعر کو سارے ہی باذوق قاری خراب کہتے ہوں لیکن وہ اچھا ہو، یا کسی شعر کو سارے ہی باذوق قاری اچھا کہتے ہوں لیکن وہ خراب ہو۔ ایک ایسی انتہائی صورت حال بھی ممکن ہے کہ کسی شعر کا پڑھنے والا کوئی نہ ہو لیکن پھر بھی وہ اچھا شعر ہو اور اگر شعر کو ایک تصوراتی ہیئت Concepts کی شکل میں سمجھا جائے تو یہ بھی ممکن ہے بلکہ ضروری ہے کہ شعر اپنی خوبی کے لیے کسی قاری کا محتاج نہ ہو، بلکہ فی نفسہٖ خوب صورت ہو۔ شعر کی خوب صورتی کو پہچاننے، پرکھنے اور بیان کرنے کے لیے کچھ اصول تو متصور ہو سکتے ہیں لیکن میں کسی ایسی صورت حال کا تصور نہیں کر سکتا جس میں شعراء کا حسن اپنے وجود کے لیے باذوق قاری کا محتاج ہو۔

ذوق کی اعتباریت اس وقت اور بھی مشتبہ ہو جاتی ہے جب ہم کسی بھی شاعر کا کلام پڑھتے وقت اچھے برے اشعار کی ایک خود کار تفریق کرتے چلتے ہیں۔ اگر کوئی شاعر اچھا ہے تو باذوق قاری کے نظریے کی رو سے اس سے خراب شعر سرزد ہو ہی نہیں سکتا۔ کیوں کہ اچھا شاعر باذوق بھی ہوگا اور جب وہ باذوق قرار پایا تو خراب شعر سرزد ہونے کے معنی ہیں کہ وہ درجۂ ذوق سے گر گیا۔ درجۂ ذوق سے گر جانے کے معنی ہوئے کہ ذوق قائم و دائم شے نہیں ہے بلکہ کام یاب و ناکام ہوتی رہتی ہے۔ اور اگر ذوق کام یاب و ناکام ہوتا رہتا ہے تو پھر اس کی اعتباریت کہاں رہی؟ باذوق قاری کا نظریہ قائم کرنے والے حضرات کے دلائل و خیالات تو یہ ظاہر کرتے ہیں کہ باذوق قاری کی قوت فیصلہ غلطی کر ہی نہیں سکتی۔ اگر ایسا ہے تو ان کے معیار سے اچھا شاعر (جو لامحالہ باذوق ٹھہرے گا) کبھی خراب شعر نہیں کہہ سکتا۔ لیکن ظاہر ہے کہ اچھے سے اچھے شاعروں نے لچر اور لغو شعر بھی کہے ہیں۔ تو پھر یہی کہنا پڑتا ہے کہ ایسے ذوق کا تصور محال ہے جو غلطی نہ کرے۔ لہٰذا یہ بھی کہنا پڑے گا عینی حیثیت سے باذوق قاری کا بھی وجود ممکن نہیں ہے۔

باذوق قاری کی عینی حیثیت کے ساتھ ایک جھگڑا اور بھی ہے۔ زمانے کے ساتھ ذوق

بدلتا رہتا ہے، یہ بات ہم سب جاتے ہیں۔ زمانہ کے ساتھ بدلتے جانا یا اس کے حیطۂ اختیار میں کچھ کمی بیشی ہونا اگرچہ ذوق کی مستقبل اعتباریت کے خلاف ایک مضبوط دلیل ہے۔ لیکن یہ اتنی اہم نہیں ہے جتنی یہ دلیل کہ ذوق میں تبدیلیاں غیر شاعرانہ یا غیر تنقیدی تصورات کی مرہون منت ہوتی ہیں۔ بہت سے موضوعات یا جذباتی کیفیات جو آج بھونڈے یا بدمذاق سے معلوم ہوتے ہیں یا بہت سے اسالیب اظہار جو آج سنجیدہ شاعری میں متصور بھی نہیں ہو سکتے، ایک زمانہ ہوا بہت مقبول تھے۔ حالی بہت بڑے نقاد سہی لیکن انھوں نے بھی کنگھی، چوٹی، قاصد، بلبل، رشک، معشوق کی ظلم کوشی، عاشق کی ایذا پسندی وغیرہ کو شاعری سے باہر کرنے کے لیے کوئی ادبی یا شاعرانہ دلیل نہیں رکھی تھی، یعنی انھوں نے یہ نہیں کہا تھا کہ ان مضامین یا ان ان اسالیب میں شعری نقطۂ نظر سے فلاں فلاں برائیاں ہیں۔ اردو کے شاعروں نے کچھ تو حالی کے اثر سے، کچھ انگریزی تعلیم کی روشنی میں، کچھ ترقی پسند نظریات کے زیرسایہ اور اس طرح کے بہت سے غیر محسوس اور محسوس دباؤں Pressures میں آکر بعض مضامین کو بھونڈا اور بدمزاقی پرمبنی کہہ دیا اور بعض کو رہنے دیا۔ مثلاً آپ یہ غور کریں کہ مندرجہ ذیل مضامین میں کیا خرابی ہے: معشوق کی ظلم کوشی، عاشق کی ایذا پسندی، عاشق کا ضعف، معشوق بحیثیت قاتل، معشوق بحیثیت کم سن لونڈا (یالونڈیا)، معشوق بحیثیت شاہد بازاری، دربان کی بے اعتنائی، رقیب کی چال بازی اور عاشق دشمنی وغیرہ۔ ان مضامین میں بھی وہی فضا ہے جو مندرجہ ذیل مضامین میں ہے: کارواں، منزل، مسافر، عاشق بحیثیت بلبل، معشوق بحیثیت پھول، نامہ بر اور عاشق کے رشتے، معشوق بحیثیت رہزن، دنیاوی دوست بحیثیت رہزن، عاشق یا انسان بحیثیت طائر، نشیمن طوفان، ساحل، بجلی، معشوق بحیثیت بہار، دنیا بحیثیت خزاں۔ دونوں طرح کے مضامین میں طرح طرح کی نازک خیالیاں ممکن ہیں، دونوں طرح کے مضامین سے نہ صرف اردو شاعری بھری ہوئی ہے بلکہ دونوں ہی طرح کے مضامین اردو شاعری کے بہترین سرمائے میں پروئے ہوئے ہیں۔ دونوں فہرستوں میں درج کردہ مضامین میں کوئی ایسا نہیں ہے جسے غالب یا درد یا سودا یا میر نے متعدد بار نہ باندھا ہو لیکن اندھے ذوق کی جادوگری دیکھیے کہ پہلی صف کے مضامین تو آج بدمزاقی کا نمونہ ٹھہرتے ہیں اور دوسری صف کے مضامین کو زیادہ تر لوگ آج بھی اپنی شاعری میں آزادی سے استعمال کر لیتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ غالب اور میر اور درد اور سودا تو کیا، پچھلے زمانے کے درجہ دوم و سوم

کے بھی شعرا کے یہاں جب یہ مضامین نظر آتے ہیں تو ہم ناک بھوں نہیں چڑھاتے، لاحول نہیں پڑھتے، بلکہ جو شعر ہمیں اچھے معلوم ہوتے ہیں۔ ہم انھیں لطف لے کر پڑھتے، پڑھاتے اور دوسروں کو سناتے ہیں۔ اگر باذوق قاری یا باذوق شاعر اپنے معیار اور فیصلوں میں تنقیدی آگاہی سے کام لیتا ہوتا تو یہ بات ہرگز نہ ہوتی۔ اگر ہم ذوق کو معتبر سمجھتے ہیں تو پھر یہ ماننا پڑے گا کہ میر و غالب وغیرہ کے وہ اشعار جن میں رشک یا ضعف کے مضامین ہیں اور جو ہمیں اچھے بھی لگتے ہیں، کسی ایسے زمرے میں آتے ہیں جن پر ذوق کے فیصلوں کا اطلاق نہیں ہوسکتا۔ اول تو یہ نتیجہ ہی سرے سے مہمل ہے لیکن اگر اسے درست مان لیا جائے تو یا تو یہ کہنا پڑے گا کہ ایسا ذوق انتہائی نامعتبر ہے جو مختلف قسم کے اشعار کے ایک بڑے گروہ کو اپنی گرفت سے آزاد کردیتا ہے یا پھر یہ کہ آج جس صاحب ذوق قاری کے حوالے سے آپ جدید شاعری کو سب رستم کا نشانہ بنا رہے ہیں وہ چونکہ پرانے اشعار کے ایک بڑے گروہ کے بارے میں غلط ہے، لہٰذا نئے اشعار کے بھی ایک بڑے گروہ کے بارے میں غلط ہوسکتا ہے۔ دونوں میں بنیادی بات یہی رہتی ہے کہ صاحب ذوق قاری ایک فرضی یا غیر قطعی اور غیر تنقیدی تصور ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ قدیم سرمائے کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں فرقۂ اول کے مضامین استعمال ہوئے ہیں اور وہ اشعار نہایت لچر ہیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ فرقۂ اول کے مضامین کو ناپسند یا مسترد کرکے ذوق نے غلطی نہیں کی ہے۔ جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ قدیم سرمائے میں بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جن میں فرقۂ دوم کے مضامین استعمال ہوئے ہیں اور وہ اشعار بھی نہایت لچر ہیں۔ تو پھر ثابت کیا ہوتا ہے؟ ثابت تو دراصل یہ ہوتا ہے کہ شعر کی خوبی یا خرابی اس کے مضمون پر نہیں بلکہ بعض اور ہی چیزوں پر منحصر ہوتی ہے اور ذوق نے جن مضامین کو برادری باہر کیا ہے انھیں ادبی دلائل کی روشنی میں خراب نہیں ثابت کیا جاسکتا۔ مثلاً معشوق کی ظلم کوشی، اس کی تلوار، بندوق، خنجر، دشنہ، دریائے خوں، عاشق کی سخت جانی وغیرہ کو آپ اس لیے مطعون کرنے لگے کہ ان مضامین سے عشق یا معشوق کی توہین کا پہلو نکلتا ہے۔ ان مضامین میں وہ متانت، سنجیدگی، سادگی اور اصلیت نہیں ہے جس کا ہم شاعری سے تقاضا کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ سادگی، سنجیدگی، یا اصلیت وغیرہ تقاضے شاعرانہ یا تنقیدی تقاضے نہیں ہیں۔ یہ ایسی اصطلاحیں نہیں ہیں جن کا شاعری یا شعروں پر اطلاق ہو

سکے۔ مثلاً غالب کا شعر۔

بہار حیرت نظارہ سخت جانی ہے حنائے پائے اجل خون کشتگاں تجھ سے

اگرچہ معشوق کی خوں ریزی، عاشق کی سخت جانی وغیرہ کے بارے میں ہے لیکن یہ نہ غیر سنجیدہ ہے اور نہ سنجیدہ، محض شعر ہے۔ اس کو پڑھ کر نہ ہنسی آتی ہے نہ رونا آتا ہے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ جب عشق یا عاشق یا معشوق کی توہین کے مضامین پر بنی سیکڑوں قدیم اشعار کو آپ قبول کرسکتے ہیں تو آج کیا خرابی پیدا ہوگئی ہے سوائے اس کے کہ آپ کے سماجی معیار بدل گئے ہیں اس لیے آپ نے ان مضامین کو مسترد کر دیا ہے۔ ورنہ ادبی معیار سے ان مضامین میں اب بھی وہی خوبیاں یا خرابیاں ہیں جو پہلے تھیں۔ یہ درست ہے کہ قدیم صاحب ذوق لوگوں (مثلاً غالب یا میر) کو ہم جس قسم کے اشعار پسند کرتے دیکھتے ہیں ان میں سے اکثر کو ہم (یعنی نقاد) ناپسند یا پسندیدہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس کی وجہیں تنقیدی ہوں گی۔ نہ یہ کہ چونکہ رشک کے مضامین کو اب صاحب ذوق لوگوں نے ترک کردیا ہے لہٰذا ہم بھی ان اشعار کو ناپسندیدہ کہنے پر مجبور ہیں جن میں رشک کا مضمون برتا گیا ہے۔ صاحب ذوق قاری محض ایک افسانوی یا ذاتی حقیقت ہے۔ اس کی کوئی معروضی حیثیت نہیں۔ یہ ثابت کرنے کے لیے اب زیادہ بحث کی ضرورت شاید نہیں رہ گئی لیکن ایک آدھ باتیں اور بھی اس سلسلہ میں غور طلب ہیں۔

میں یہ نہ کہوں گا کہ صاحب ذوق چاہے کتنا ہی سلیم الطبع کیوں نہ ہو، مرور ایام کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ زمانے کا فیشن بدلے یا نہ بدلے لیکن کوئی بھی شخص اسی ایک جگہ نہیں رکا رہ سکتا جہاں وہ پہلے تھا۔ نوعمری میں پسند کچھ اور ہوتی ہے، نوجوانی میں کچھ اور۔ اس طرح روز بہ روز حاصل ہونے والے تجربے، علم اور فکری صلاحیتوں کے ارتقا یا زوال کے ساتھ ساتھ ذوق بھی بدلتا رہتا ہے۔ ہم میں سے کم ایسے ہوں گے جنھوں نے اختر شیرانی یا مجاز کی نظموں پر اپنی نوعمری کے دنوں میں سر نہ دھنا ہو اور آج وہ ان نظموں کی تحسین کرتے شرماتے نہ ہوں۔ اگر وقت کے ساتھ ساتھ ذہنی رسپانس بدلتا رہتا ہے تو پھر ذوق سلیم کی وقعت کیا رہ جاتی ہے؟ کچھ بھی نہیں سوائے اس کے کہ کسی بھی مقررہ وقت یا زمانے میں جو ذوق اور پسند میری ہے میں اسی کو اپنے مفروضہ صاحب ذوق قاری کے سر تھوپ دیتا ہوں۔ لیکن جو دلیل

میں پیش کرنا چاہتا ہوں وہ یہ نہیں ہے۔ ممکن ہے آپ کہہ دیں کہ اغلب نہ سہی ممکن تو ہے کہ صاحب ذوق قاری کا ذوق ایک غیر تغیر پذیر حقیقت ہو، ممکن ہے آپ کہہ دیں کہ اغلب نہ سہی ممکن تو ہے کہ یعنی ذوق سلیم کا مالک، زمانے کے تغیرات علم و مطالعہ و تجربہ میں اضافے اور عمر گزرنے کے باوجود نہ بدلے۔ لہٰذا میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ذوق یا مذاق سلیم کو معیار بنا کر آپ اچھے برے کی تمیز کر ہی نہیں سکتے۔ یعنی نظری Theoretical سطح پر یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ آپ کسی بھی شخص یا اشخاص کے کسی بھی گروہ کے مذاق سلیم کو اپنا حوالہ بنا کر شعری حسن و قبح کے معیار مقرر کر سکیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ذوق یا مذاق عام یا فیشن یا رسم و رواج چاہے کتنے ہی بدل جائیں، یہاں تک کہ یہ بھی ممکن ہے کہ وقتی ضرورتوں کے کے پیش نظر کچھ لوگ، بہت سے لوگ یا سب لوگ شعری حسن کے معیاروں میں بھی کچھ رد و بدل کرنے کی سعی کر ڈالیں، لیکن تجریدی Abstract اور نظری سطح پر شعری حسن کے معیار اگر بالکل نہیں تو تقریباً غیر تغیر پذیر ہوتے ہیں۔ یعنی غیر تغیر پذیری کی جس قدر کا تاج آپ مذاق سلیم یا ذوق کے سر پر رکھ رہے تھے دراصل شعری حسن کے نظری معیاروں کے سر پہلے ہی رکھا ہوا ہے۔ مثلاً ان اشعار پر غور کیجیے:

اپنی شکار گاہ جہاں میں ہے آرزو ہم سامنے ہوں اور تمھاری رفل چلے (آتش)

عاشق کو جب دکھائی فرنگی پسر نے توپ پایا نہ کچھ وہ کہنے کہ بس فیر ہوگئی (بہادر شاہ ظفر)

ظاہر ہے کہ مشاعرے یا کسی بھی سنجیدہ محفل میں یہ اشعار سناتے وقت آتش یا ظفر کو شرم تو نہ آئی ہوگی۔ ممکن ہے لوگ خوش دلی سے ہنس پڑے ہوں لیکن تمسخر یا ٹھٹھے کا کوئی مقام نہیں تھا۔ یہ بھی درست ہے کہ آتش اور ظفر کے ہم عصر اگر ان دو صاحبان کو قابل ذکر شاعر سمجھتے ہوں گے تو ان یا ان جیسے دوسرے اشعار کے بل بوتے پر تو نہ سمجھتے ہوں گے۔ پھر بھی صاحب ذوق شاعروں اور سننے والوں نے ان اشعار کو قبول تو کیا ہی۔ ورنہ یہ ان کے دیوان میں کیوں ہوتے؟ لسانی اصول کا سہارا لیجیے تو آپ کہہ سکتے ہیں کہ صاحب یہ اشعار تو زبان کا انتہائی ترقی پسندانہ استعمال کر رہے ہیں، کیوں کہ انگریزی کے الفاظ Rifle اور Fire کو جو کچھ ہی دن پہلے ان صاحبان کے ماحول میں داخل ہوئے ہوں گے۔ ان اشعار میں برا جمان ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود دونوں شعر انتہائی پست اور لچر ہیں۔ ان کی پستی کی وجہ

جاننے کے لیے ہم عصر صاحبان ذوق کی دہائی دینا فضول ہوگا۔ وجہ ظاہر ہے۔ صاحب ذوق قاری (اگر ایسی کوئی چیز ہے) شعر کی خوبی یا خرابی نہیں متعین کرتا۔

پچھلے کئی صفحوں کی بحث میں بافہم اور پڑھے لکھے قاری کا ذکر میں نے نہیں کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ ذوق اور فہم کا جو فرق میں نے شروع میں بیان کیا تھا اب اسے نظر انداز کر گیا ہوں۔ میں نے مضمون کے شروع میں کہا تھا کہ کسی ایسے قاری کا وجود نہیں ہے جس کی شعر فہمی پر ہم سب کو ہمیشہ اعتماد ہو۔ بعد میں، میں نے یہ بھی کہا تھا کہ جس طرح کسی فن پارے کا ہو بہ ہو مماثل صرف وہی فن پارہ ہو سکتا ہے اسی طرح کسی فن پارے کا مثالی قاری صرف شاعر ہی ہو سکتا ہے۔ اس کی تھوڑی بہت تفصیل میں نے بیان کی تھی۔ اب کچھ باتیں اور کہوں گا۔ سب سے پہلے تو یہ سوچنا ہے کہ پڑھے لکھے قاری سے کیا مراد ہے؟ جیسا کہ میں نے باذوق اور صاحب فہم قاری کے خصائص بتاتے وقت کہا تھا، پڑھا لکھا ہونا باذوق اور صاحب فہم قاری کے درمیان قدر مشترک ہے اس لیے یہ شرط بقیہ شرائط کے مقابلہ میں کہیں زیادہ اہم ہے۔

ظاہر ہے کہ ہم کالج یا یونی ورسٹی کی ڈگری کو پڑھا لکھا ہونے کا معیار نہیں قرار دے سکتے۔ اس کی دو وجہیں ہیں، اول تو یہ کہ کالج یا یونی ورسٹی کی ڈگری بہت کم لوگوں کے پاس ہے اور شعر پڑھنے والے بہت زیادہ ہیں، یہ بھی ممکن ہے ڈگری یافتہ شخص کو شعر کے مطالعہ سے کوئی دل چسپی نہ ہو لیکن غیر ڈگری یافتہ کو ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ڈگری یافتہ شخص ڈگری کے باوجود کورا ہو اور غیر ڈگری یافتہ شخص ادب کے بارے میں بہت جانتا ہو۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ اگر ڈگری کو پڑھا لکھا یعنی صاحب فہم ہونے کا معیار ٹھہرایا جائے گا تو یہ بھی سوال اٹھے گا کہ کون سی ڈگری؟ بی۔ اے۔، ایم۔ اے۔، پی ایچ۔ ڈی۔، ڈی۔ لٹ۔، ڈبل ایم۔ اے۔، ڈبل پی۔ ایچ۔ ڈی وغیرہ سینکڑوں ڈگریاں ہیں۔ ممکن ہے کوئی شخص کسی ڈگری کو کم سمجھے، کسی کو نا قابل اعتنا سمجھے، پھر یہ بھی سوال اٹھ سکتا ہے کہ ڈویژن کون سا ہو۔ فرسٹ، سکینڈ، تھرڈ۔ اگر ڈویژن طے بھی کر لیا تو لا محالہ زیادہ نمبر والا زیادہ پڑھا لکھا شخص ٹھہرے گا۔ تب دوسرا شخص کہہ سکتا ہے کہ صاحب فلاں کی ڈگری تو فلاں یونی ورسٹی کی عطا کردہ ہے۔ وہ یونی ورسٹی نہایت معمولی ہے وغیرہ۔ اس طرح ڈگری کے معیار پر پڑھا لکھا ہونے کا قضیہ نہیں طے ہو سکتا۔

اچھا اگر ڈگری کی بنیاد پر پڑھے لکھے شخص کی حد بندی نہیں ہو سکتی تو مطالعہ کی بنیاد پر تو ہو سکتی ہوگی؟ پرانے عرب عالموں کا خیال تھا کہ جس شخص کو اساتذہ کے دس ہزار شعر یاد نہ ہوں وہ خود شاعر ہونے کا اہل نہیں ہے۔ تو کیا حافظے کی قوت کو فہم کا معیار ٹھہرایا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں اور اگر ٹھہرا بھی دیں تو کس بورڈ کا فیصلہ اس سلسلہ میں قابل قبول ہوگا؟ وہ لوگ جو پڑھے لوگوں کے حوالے سے کسی شاعر کو لعن طعن کرتے ہیں کیا کسی ایسے بورڈ کے ممبر ہیں جس نے دس دس ہزار شعر زبانی سن کر کچھ لوگوں کو پڑھا لکھا ہونے کا خطاب عطا کیا ہے؟ اور کیا یہ ضروری ہے کہ جس شخص کو دس یا پانچ ہزار شعر یاد ہوں اس کا مطالعہ بھی نہایت صحیح اور معتبر ہو؟ ممکن ہے اس نے دیوان غالب سے وہی شعر یاد کیے ہوں جو سب سے لغو ہیں۔ آپ کہیں گے حافظہ اور مطالعہ ہم معنی نہیں کہے جا سکتے۔ اس لیے آیئے مطالعہ کی تعریف دوبارہ متعین کریں۔

فرض کیجیے ہم قاریوں کو تین گروہوں میں بانٹ دیں۔

(1) واجبی پڑھے لکھے (2) اوسط پڑھے لکھے (3) پڑھے لکھے۔ آپ کہیں گے، ظاہر ہے کہ ایسے لوگ تو ہوئے ہی ہوں گے جو ان میں سے کسی گروہ میں فٹ ہو سکیں۔ لیکن وہ کس طرح کے لوگ ہوتے ہوں گے؟ فرض کیجیے ہم نے کہا وہ شخص واجبی پڑھا لکھا ہے جس نے اسماعیل میرٹھی، حامد اللہ افسر، درگا سہائے سرور اور شاکر میرٹھی سے زیادہ کچھ نہیں پڑھا۔ تو کیا واقعی ایسے شخص کا وجود عملاً ممکن ہے جس نے داغ، امیر مینائی، نظیر، مصحفی، انشا وغیرہ کا کوئی شعر نہ پڑھا ہو؟ اور کیا وہ شخص بھی واجبی پڑھا لکھا کہلائے گا جس نے اسماعیل میرٹھی اور درگا سہائے سرور کا سارا کلام بہ غور پڑھا ہو؟ اسی طرح اوسط پڑھے لکھے سے ہم کیا مراد لیں گے؟ شاید یہ کہ وہ غالب اور مومن کے پیچیدہ اشعار، ذوق اور سودا کے قصائد نہ سمجھ سکتا ہوگا، لیکن ان کے بقیہ اشعار اس نے پڑھے ہوں گے اور سمجھے بھی ہوں گے؟ پھر اس شخص کو کیا کہیں گے جس نے منیر شکوہ آبادی، ضامن علی جلال، مظفر علی امیر، راسخ عظیم آبادی، قائم چاند پوری وغیرہ کو خوب پڑھا ہو۔ لیکن اقبال، جوش، فیض وغیرہ کو نہ پڑھا ہو؟ کیا وہ شخص جس نے مسدس حالی تو نہیں پڑھی ہے لیکن میر انیس کے مرثیے پڑھے ہیں، جس نے نظیر اکبر آبادی کو پڑھا ہے لیکن مومن کو نہیں پڑھا ہے، جگر سے واقف ہے لیکن فانی کو نہیں جانتا، اوسط پڑھا لکھا کہلائے گا، ظاہر ہے کہ نہیں؟ اسی طرح پڑھا لکھا شخص کون ہوگا؟ جس نے اقبال،

غالب، سودا، میر، انیس، فیض، درد وغیرہ سب کو خوب پڑھا ہو؟ لیکن اگر اس نے یگانہ کو نہ پڑھا ہو؟ فراق کو نہ پڑھا ہو؟ دیا شنکر نسیم کو نہ پڑھا ہو؟ آپ کہیں گے یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ کسی شخص نے اقبال، غالب، درد، سودا، میر، انیس کو پڑھا ہو لیکن آخر الذکر شعراء کو نہ پڑھا ہو۔ تو بات پھر امکان پر آگئی۔ یعنی آپ نے بعض چیزوں کو ممکن یقین کر لیا اور بعض کو ناممکن گردانا، لیکن فیصلہ کیا ہوا؟

پڑھے لکھے آدمی کا جو معیار آپ مقرر کر رہے ہیں یا تو وہ اتنا بلند اور وسیع ہے کہ اس پر کوئی پورا نہیں اتر سکتا (شاید ایک دو پروفیسر صاحبان اتریں تو اتریں) یا پھر اتنا غیر قطعی کہ اس کی حد بندی ہی نہیں ہو سکتی۔ کیا آپ کسی ایسے شخص کا تصور کر سکتے ہیں جو جگر پر ناک بھوں چڑھاتا ہے۔ یگانہ سے واقف نہ ہو، غالب کے صرف ایک ہی دو شعر اسے یاد ہوں، اسماعیل میرٹھی اور شاکر میرٹھی کا ماہر ہو، مشاعرے کے شاعروں کو جانتا ہو لیکن سب کو پسند نہ کرتا ہو۔ ایسا شخص یقیناً ایک طرح کا واجبی پڑھا لکھا شخص ہوگا لیکن اس کا وجود ہوا میں ہو تو ہو زمین پر نہیں رہ سکتا۔

میرا مطلب یہ ہے کہ پڑھا لکھا ہونے کا معیار مقرر کرنے میں دو قباحتیں ہیں۔ اول تو یہ کہ اس معیار پر لوگوں کو کسنے اور پرکھنے کے وسائل ہمارے پاس نہیں ہیں۔ اگر ہم مطالعہ کی مفصل ترین فہرست بنا بھی دیں تو اس فہرست کی روشنی میں لوگوں کو جانچ نہیں سکتے۔ لہٰذا ہمارا معیار فرضی اور تصوراتی ہی رہے گا۔ دوسری اور اتنی ہی بڑی قباحت یہ ہے کہ ایسا معیار وضع کرنا ممکن ہی نہیں ہے جس کی رو سے ہم کسی شخص کو پڑھا لکھا یا جاہل کہہ سکیں۔ تو جب پڑھا لکھا ہونے کا معیار وضع ہی نہیں ہو سکتا یا اگر وضع بھی ہو سکتا ہے تو اس کا اطلاق اور اس کی روشنی میں لوگوں کا امتحان نہیں ہو سکتا۔ تو پھر اس دعویٰ کا کیا مطلب ہے کہ پڑھے لکھے لوگوں کی نظر میں فلاں قسم کی شاعری ناقابل قبول، ناقابل فہم یا غیر مستحسن ہے؟ لوگوں کو اکثر یہ کہتے ہوئے سنا گیا ہے کہ صاحب شاعری کم سے کم ایسی ہو کہ پڑھے لکھے لوگ اسے سمجھ سکیں۔ کیا مصیبت ہے کہ پڑھے لکھے لوگ، صاحب فہم لوگ، بھی ایسی شاعری کے سامنے سپر ڈال دیتے ہیں؟ اگر پڑھا لکھا قاری بھی اتنا ہی بڑا افسانہ ہے جتنا صاحب ذوق قاری، تو پھر ان باتوں کی اصل کیا ہے؟

ظاہر ہے کہ ان کی بھی اصل وہی ہے جو صاحب ذوق قاری کی ہے۔ یعنی جس طرح

ہم لوگ اپنے ذوق کی روشنی میں صاحب ذوق قاری کا افسانہ گھڑتے ہیں اسی طرح اپنے مطالعے اور فہم کی روشنی میں پڑھے لکھے اور صاحب فہم قاری کا مفروضہ دریافت کرتے ہیں۔ جو نظمیں ہماری سمجھ میں نہیں آتیں ہم ان کے بارے میں کہہ دیتے ہیں کہ پڑھے لکھے اور صاحب فہم لوگ بھی انھیں سمجھ نہیں پاتے۔ اسی وجہ سے ہمارے محولہ بالا نقاد کو صرف افتخار جالب اور احمد ہمیش کے بارے میں صاحب فہم اور پڑھے لکھے قاری کے حوالہ سے کہنا پڑا کہ یہ نظمیں صاحب فہم قاری کی دست رس سے باہر ہیں۔ اسی مفروضہ کو دوسری طرح یوں بیان کیا جاتا ہے کہ صاحب جب ہم میر و غالب، انیس و اقبال کو سمجھ لیتے ہیں تو کیا وجہ ہے کہ فلاں صاحب کی نظمیں نہیں سمجھ سکتے؟ اس استفہام کی ایک شکل یہ بھی ہو سکتی ہے کہ وہ واجبی پڑھا لکھا شخص جس نے صرف حامد اللہ افسر کا کلام پڑھا ہو، یہ پوچھے کہ صاحب جب میں حامد اللہ افسر کو پوری طرح سمجھ لیتا ہوں تو فلاں مثلاً داغ کا کلام میری سمجھ میں کیوں نہیں آتا؟ دونوں صورتوں میں غلط فہمی ایک ہی طرح کی ہے۔ جس چیز (یعنی فہم شعر) کو ہم نے ایک شاعر کے تعلق سے مشق و مزاولت کے ذریعہ حاصل کیا ہے ہم دوسرے شاعر کے تعلق سے خود بہ خود نہیں حاصل کر سکتے۔ افسر میرٹھی کے کلام پر ہم نے تھوڑی بہت مشق کی تو ہمیں اس کی فہم حاصل ہوئی۔ داغ ہو یا عادل منصوری، ان کے کلام کے ساتھ بھی اسی طرح مشق کرنی پڑے گی تو ان کی فہم بھی حاصل ہوگی۔ دوسری صورت میں ہم ہمیشہ اپنے معیار کو غیر شعوری طور پر سامنے رکھ کر ایک فرضی تصور کے حوالے سے کسی مخصوص شاعر یا مخصوص طرح کی شاعری کو مطعون کرتے رہیں گے۔

شعر کی سمجھ کا معاملہ دراصل اتنا سادہ نہیں جتنا بہ ظاہر دکھائی دیتا ہے۔ سب سے پہلا مرحلہ تو وہی ہے جس کی طرف میں شروع میں اشارہ کر چکا ہوں۔ یعنی یہ کہ ہم اکثر اپنے ذوق یا پسند کی بنا پر کسی نظم یا شعر سے لطف اندوز ہوتے ہیں، لیکن اس کے مطالب ہم پر پوری طرح واضح نہیں ہوئے ہوتے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مطالب پوری طرح کبھی واضح نہ ہوں۔ پوری طرح تو بڑی بات ہے، یہ بھی ممکن ہے کہ کسی نظم یا شعر کے مطالب اطمینان بخش طریقے سے بھی ہم پر واضح نہ ہوں لیکن پھر بھی نظم یا شعر کی مجموعی کیفیت ہمارے لیے معنی خیز ہو۔ میں ان بحثوں میں اس وقت نہ جاؤں گا بلکہ سادہ سی بات کہوں گا کہ شعر فہمی کے دو پہلو ممکن ہیں:

(1) اولاً یہ کہ ہم نظم یا شعر کے اندر پنہاں و پیدا تمام مطالب سمجھ لیں۔
(2) ثانیاً یہ کہ ہم نظم یا شعر کے ذریعہ ان تمام کیفیات اور معانی اور تجربات سے آگاہ ہو جائیں جو اس کی تخلیق کے وقت شاعر کے ذہن میں تھے یا جن کو شاعر نے بہ خیال خود نظم یا شعر میں رکھا ہے۔

پہلی شکل تو بالکل ظاہر ہے کہ ناممکن ہے۔ اس کی کئی وجہیں ہیں۔ سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ کسی بھی شخص کا ذہن ان ممکنہ مطالب کا احاطہ نہیں کر سکتا جو کسی شعر یا نظم میں بند ہیں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ مختلف اشعار کی مختلف شرحیں وقتاً فوقتاً ہوتی رہی ہیں اور آئندہ ہوتی رہیں گی۔ بعد میں آنے والے شارح کا مطالعہ اور ذہنی رجحان پچھلے ادوار کا مجموعہ، تجربہ اور علم، خود اس شاعر کے کلام پر مختلف تنقیدیں، یہ سب مل کر اس شاعر کے کلام پر نئی روشنی ڈالتے رہتے ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ہر شخص ہر شعر کو مختلف زمانوں اور صورت حال میں مختلف طرح دیکھتا ہے۔ شعر کے لفظی معنی نہ بدلیں لیکن پڑھنے والے کی صورت حال کے اعتبار سے اس کی معنویت یعنی Signification بدلتی جاتی ہے۔ یہ صورت اس وقت بھی موجود رہتی ہے جب شعر کے الفاظ خاصی حد تک واضح ہوں۔ (خاصی حد تک میں نے اس لیے کہا کہ شعر کا الفاظ مکمل طور پر واضح ہو ہی نہیں سکتے۔) مثلاً یہ نہایت سادہ شعر دیکھیے۔

آج میں نے ان کے گھر بھیجا کئی بار آدمی　　جب سنا تو یہ سنا بیٹھے ہیں دو چار آدمی (اکبر الہ آبادی)

لفظی معنی کے بارے میں کسی قسم کا شبہ شاید کبھی نہیں ہو سکتا لیکن اس کی معنویت کے چند پہلو حسب ذیل ہیں:

(1) یہ شعر اردو شاعری کے روایتی معشوق کے بارے میں ہے جس کے سیکڑوں چاہنے والے ہیں۔ شاعر بھی ان میں سے ایک ہے لیکن اس کو باریابی حاصل نہیں ہے۔
(2) یہ شعر ہمارے آپ کے زمانے کے افسر کے بارے میں ہے جس کو صاحب غرض ہر وقت گھیرے رہتے ہیں۔
(3) یہ شعر کسی بھی صاحب ثروت آدمی کے بارے میں ہے۔
(4) یہ شعر لیڈر یا منسٹر قسم کے کسی شخص کے بارے میں ہے۔
(5) یہ شعر کسی دوست کے بارے میں طنزیہ کہا گیا ہے۔

(6) یہ شعر کسی ہم پیشہ کے جذبۂ رقابت کا اظہار ہے۔ متکلم (مثلاً) ڈاکٹر ہے لیکن اس کی پریکٹس نہیں چلتی "ان" سے مراد کوئی بزنس Rival ہے۔

(7) لفظ "آج" پر زور دیجیے تو یہ شعر صرف ایک مخصوص دن کی صورت حال کا نقشہ پیش کرتا ہے۔

مندرجہ بالا معنویتوں میں سے کوئی ایک یا ایک سے زیادہ مختلف لوگوں کے لیے مختلف صورت حال میں درست ثابت ہو سکتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ اور بھی معنویتیں ہوں جن پر میری نظر نہ گئی ہو۔ یہ حال تو اس شعر کا ہے جس کے لفظی معنی میں کسی قسم کے اختلاف یا تغیر کا امکان بہت ہی کم ہے اور جس میں شعر پن بہت کم درجے میں ہے۔ لیکن ممکن ہے کہ آپ کہیں کہ فاروقی صاحب نے جان بوجھ کر ایسا شعر چھانٹا ہے جس میں ظاہری غیر پیچیدگی کے باوجود اتنے طرح کے مطالب نکل سکیں۔ لہٰذا ایک اور شعر لیجیے۔ اس کے بھی معنی میں اختلاف رائے کی گنجائش بہت کم ہے۔

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے ہزارہا شجر سایہ دار راہ میں ہے (آتش)

ٹھیک ہے، استعاروں کے بارے میں کوئی بحث نہ ہوگی۔ اگر وہ بھی ہو تو کئی معنی نکل سکتے ہیں، لیکن میں صرف Signification سے بحث کروں گا جو بہر حال معنی سے کم تر درجے کی چیز ہے۔

(1) یہ شعر ہپی لوگوں یا ان لوگوں کے بارے میں کہا گیا ہے (یا ان کے رویئے کی ترجمانی کرتا ہے) جو جیب میں چند روپے ڈال کر دنیا کی سیر کو نکل کھڑے ہوتے ہیں۔

(2) یہ شعر Adventure کی ترغیب دیتا ہے۔

(3) یہ شعر انسان کی بنیادی بھل منساہت اور مہمان نوازی کی تعریف کرتا ہے۔

(4) یہ شعر انسانوں کے حالات پر اعتماد کرنا سکھاتا ہے، یعنی یہ کہتا ہے کہ اجنبی راہوں میں سے مت گھبراؤ۔ لوگوں پر اعتماد رکھو۔

(5) یہ شعر ایک ایسے ملک کے بارے میں ہے جہاں کے بادشاہ (مثلاً) شیر شاہ نے لمبی لمبی سڑکوں پر دورویہ درخت لگوا رکھے ہیں۔

(6) یہ شعر پیغام عمل دیتا ہے وغیرہ۔

ان مثالوں کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ کوئی ایسی صورت ممکن نہیں ہے کہ ایک شخص ایک وقت میں کسی شعر کے سارے مطالب (یعنی معنی Meaning اور معنویت Signification کو سمجھ لے۔ لیکن معاملہ یہیں تک نہیں رہتا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کسی چیز کے بارے میں ہمارا علم مکمل نہیں ہوسکتا۔ اس مسئلہ کو رسل نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ اس نے تو یہاں تک کہا ہے کہ (مثلاً) غالب کے بارے میں پورا علم صرف غالب ہی کے لیے ممکن تھا۔ اس کو دو طرح سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اول تو یہ کہ کسی شے کا عینی Ideal علم دراصل وہ علم ہے جو اس شے کے بارے میں تمام لوگوں کے علم کا مجموعہ ہے۔ مثلاً میں اور آپ ایک سرخ گیند دیکھتے ہیں۔ اب اس کی دو شکلیں ہیں۔ یا تو ہم کو ایک سرخ احساس ہوتا ہے یا ہم سرخی کا احساس کرتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں ہمارا علم ہمارے ہی حواس کی فراہم کردہ اطلاع Sense Data پر منحصر ہے۔ ظاہر ہے کہ آپ کے Sense Data کا علم مجھ کو نہیں ہے اور میرے حواسی اطلاعات Sense Data کا علم آپ کو نہیں ہے۔ اس طرح سرخ گیند کی سرخی یا میرے سرخ احساس کے بارے میں میرا علم صرف میرے ہی Data تک محدود ہے۔ اگر اسی گیند کو لاکھوں آدمیوں نے دیکھا تو ان کے لاکھوںSense Data ہوں گے۔ یہ اطلاعات ایک دوسرے سے مشابہ تو ہوسکتے ہیں لیکن بالکل ہو بہ ہو ایک نہیں ہو سکتے، کیونکہ سب لوگ الگ الگ شخصیتوں، صلاحیتوں اور قوتوں کے مالک ہیں۔ اس طرح کسی شے یا کسی مقدمے Proposition کو پوری طرح جاننے کا مفہوم صرف یہ ہے کہ میں اس شے کو اپنے علم کی روشنی میں جانتا ہوں، اور ظاہر ہے کہ یہ علم چوں کہ صرف میرا ہے اس لیے محدود ہے ''شجر ہاسایہ دار'' ایک شے ہے اور ''ہزارہا شجر سایہ دار راہ میں ہے'' ایک مقدمہ Proposition۔ ان کا عموی مفہوم ہم سب کے پاس ہے، لیکن ان کا مکمل مفہوم کسی کے پاس نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ''شجر سایہ دار'' مفہوم رکھتا ہو لیکن کسی کے لیے حقیقی نہ ہو اور کسی کے لیے بالکل حقیقی ہو یا جزوی طور پر حقیقی ہو۔ دوسری طرف یہ مسئلہ ہے کہ مثلاً میں نے کہا: ''غالب ایک اچھا شاعر ہے'' اس مقدمہ میں اچھا اور شاعر کا تجزیہ فی الحال ملتوی کرکے لفظ غالب پر توجہ صرف کیجیے۔ سب سے پہلے تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ کوئی شخص غالب نام کا ہے جس پر ''اچھا شاعر'' کی تعریف منطبق ہوسکتی ہے۔ ہم یہ بھی فرض کر لیتے ہیں کہ یہ تعریف صرف اور صرف اس غالب پر منطبق ہو رہی ہے جس کا پورا نام اسداللہ خاں تھا، جو بلی ماروں میں رہتا تھا اور

جو 1869 میں فوت ہوا۔ لیکن اس کے بعد معاملہ مشکل ہو جاتا ہے جب میں نے کہا کہ ''غالب ایک اچھا شاعر ہے'' تو ممکن ہے میرے ذہن میں غالب کی وہ غزل رہی ہو جس کا مطلع ہے ''ظلمت کدہ میں میرے شب غم کا جوش ہے'' اور آپ نے جب میرے بیان کی تصدیق کی تو آپ کے خیال میں غالب کا وہ قصیدہ آیا ہو جس کا مطلع ہے ''دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں''۔ دونوں غالب ایک ہی ہیں لیکن آپ کے ذہن میں غالب کی جو تعریف ہے وہ میری تعریف سے مختلف ہے۔ یہ اختلاف اگر سیکڑوں آدمیوں پر پھیلایا جائے تو مسئلہ کی وسعت صاف نظر آنے لگتی ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ جب میں نے کہا کہ غالب ایک اچھا شاعر ہے، میرے ذہن میں غالب کا ہر قصیدہ، ہر غزل، ہر رباعی رہی ہو اور آپ نے جب تصدیق کی ہو تو آپ کا بھی ہی یہی حال ہو۔ ہم لوگ ایک دوسرے کی بات اس لیے سمجھ لیتے ہیں کہ ہم لوگوں کے Sense Data ایک دوسرے کے مشابہ ہو سکتے ہیں، یا ہمیں علم رہتا ہے کہ ہر شے کے بارے میں ایک بالکل صحیح مقدمہ بھی موجود ہے جو پوری حقیقت کو محیط ہے اور ہمارے مقدمات اس صحیح مقدمہ کا ایک حصہ ہیں۔ رسل کہتا ہے ''مختلف قسم کے Descriptions (بیان + روداد) کے باوجود جو چیز ایک دوسرے کی بات سمجھنا ہمارے لیے ممکن بناتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم جانتے ہیں کہ اصل شے کے بارے میں ایک سچا مقدمہ ہے اور ہم اپنے بیان+روداد کو کتنا ہی مختلف کیوں نہ کر دیں (بشرطیکہ وہ بیان + روداد درست ہو) جس مقدمے کا ہم ذکر کر رہے ہیں وہ ایک ہی ہے''۔

اس موشگافی کا نتیجہ یہ نکلا کہ عینی حیثیت سے کسی چیز کا مکمل علم حاصل نہیں ہوسکتا۔ ہاں اگر آپ حواسی اطلاعات Sense Data کے بجائے وجدانی علم وغیرہ کا حوالہ دیں تو اور بات ہے۔ لیکن شعرفہمی کی دنیا میں وجدانی علم نہیں کام آتا۔ یہاں تو شجر سایہ دار اور مسافر نواز اور راہ کی تفسیر اس طرح کرنی ہوگی کہ شعر ہمارے لیے بامعنی ہو سکے۔ وٹ گنش ٹائن نے اس سلسلہ میں ایک اچھا نکتہ نکالا تھا کہ اگرچہ زیادہ تر الفاظ کی قطعی تعریف یعنی ایسی تعریف جو خود کفیل ہو، ممکن نہیں ہے۔ لیکن دوسرے الفاظ کے ذریعہ ان کی وضاحت کی جاسکتی ہے۔ تفہیم شعر بھی یہی کرتی ہے۔ اپنی حدوں کے باوجود ہم سب اپنی اپنی توفیق بھر اشعار کو سمجھتے اور سمجھاتے ہیں، رسل کا سچا مقدمہ True Proposition ہمارے کام آتا ہے لیکن کوئی بھی تفہیم کسی شعر کی مکمل ترین تفہیم نہیں ہو سکتی۔

شعر فہمی کی دوسری صورت یہ تھی کہ ہم نظم یا شعر کے ذریعہ ان تمام کیفیات اور معانی اور تجربات سے آگاہ ہو جائیں جو اس کی تخلیق کے وقت شاعر کے ذہن میں تھے یا جن کو شاعر نے یہ خیال خود نظم یا شعر میں رکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب ہم ان تمام موجود اور غیر موجود لوگوں کے نکالے ہوئے مطالب سے آگاہ نہیں ہو سکتے جو شعر کو پڑھ چکے ہیں، پڑھ رہے ہیں، یا پڑھیں گے، تو پھر مکمل شعر فہمی اس کو کہیں گے کہ کم سے کم شاعر کے عندیہ سے تو ہم آگاہ ہو جائیں۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی ناممکن ہے کیوں کہ آپس میں گفتگو کرتے وقت ہم ایک دوسرے کے مقدمات کے تمام معانی کو نہیں سمجھ پاتے یا ان سے آگاہ ہی نہیں ہوتے تو شاعر کے تمام مقدمات کو کیا سمجھیں گے جو ہمارے سامنے ہے ہی نہیں۔ شاعر تو اپنی کہہ چکا۔ اب ہم اسے کہاں ڈھونڈتے پھریں کہ تو نے جب ''شجر سایہ دار'' کہا تھا تو تیرے ذہن میں کس قسم کا Sense Data تھا یہ کیوں کہ شجر سایہ دار کا مفہوم صرف یہی نہیں ہے کہ چھاؤں والا پیڑ، بلکہ اصل مفہوم (یعنی شاعر کے ذہن کا مفہوم) اس درخت یا ان درختوں کی تفصیل میں ہے جو یہ فقرہ بنانے یا نظم کرتے وقت شاعر کے ذہن میں تھی۔ سایہ دار درخت نیم بھی ہو سکتا ہے اور دیودار بھی۔ مختلف درختوں کے ساتھ مختلف انسلاکات ہوں گے۔ اگر شاعر کا عندیہ واقعی سمجھنا ہے تو ان کو سمجھیے۔

ممکن ہے اس بحث کو آپ بال کی کھال نکالنے کی مشق کہیں۔ ''شجر سایہ دار'' ایک پیکر ہے اس لیے اس کی تفہیم میں اس قسم کے مباحث اٹھ سکتے ہیں۔ ایک ایسا شعر لیجیے جس میں کوئی پیکر نہیں ہے۔ اقبال کی نظم ''حقیقت حسن'' کا پہلا شعر ہے۔

خدا سے حسن نے ایک روز یوں سوال کیا　　جہاں میں کیوں نہ مجھے تو نے لازوال کیا

شعر کا ظاہری مفہوم سمجھنے میں کسی کو کوئی مشکل نہیں ہو سکتی۔ لیکن جب آپ شاعر کے عندیہ کی بات کریں گے تو ان سوالوں کا جواب ضروری ہو جائے گا۔

(1) ''ایک روز'' کیوں ہے۔ ''ایک رات'' کیوں نہیں ہے؟

(2) ''یوں'' کی جگہ ''یہ'' کیوں نہیں کہا؟

(3) ''جہاں'' میں لازوال ہونے کی تمنا سے کیا مراد ہے۔ کیا جہاں یعنی دنیائے فانی کے علاوہ دوسری دنیا میں حسن پہلے ہی سے لازوال ہے، اگر ہاں تو دنیائے باقی میں ہر چیز

لازوال ہے اور دنیائے فانی میں ہر چیز زوال پذیر ہے، حسن ہی کی تخصیص کیوں؟

(4) یہ مصرع اس طرح کیوں نہ لکھا گیا ع : جہاں میں تو نے مجھے کیوں نہ لازوال کیا؟ یعنی تاکید بجائے "تو" کے "کیوں" کیوں نہیں ہے؟

بعض سوالات بہ ظاہر مضحکہ خیز ہیں۔ بعض کے جواب کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ شعر کا مطلب صاف ہے۔ لیکن جب تک ان سوالوں کے جوب نہ ملیں گے شاعر کے عندیہ (یعنی وہ کیفیات جو شعر کہتے وقت شاعر کے ذہن میں تھیں) کی وضاحت نہیں ہوسکتی۔ اگر اس شعر کو واقعی کوئی سمجھ سکتا ہے تو اقبال ہی سمجھ سکتے ہیں۔ لہٰذا یہ تصور کہ ہم شعر پڑھ کر ان تمام تجربات و کیفیات کی مکمل تخلیق کر سکتے ہیں جن سے شاعر شعر کہتے وقت دو چار تھا، محض فرضی اور مہمل ہے۔ ہم زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتے ہیں کہ ان کیفیات سے ملتی جلتی کیفیات حاصل کر لیں اور ان سے کماحقہ لطف اندوز ہولیں۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ ان شعروں کا کیا بنے گا جن کی شرح شاعر نے خود کی ہے۔ اس کا جواب بالکل صاف ہے۔ اول تو شاعر کی شرح کوئی سند نہیں ہے۔ اس معنی میں کہ اگر اس شعر میں اور بھی معنی نکل سکتے ہیں تو ضرور نکالے جائیں گے شاعر نے ان کا تذکرہ کیا ہو یا نہ کیا ہو۔ لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ شاعر نے اپنی شرح میں محض اپنا مدعا بیان کر دیا ہے۔ یہ تو بتایا نہیں ہے کہ وہ تمام کیفیات کیا تھیں جس کے نتیجے میں یہ شعر ہوا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ شاعر یا کسی اور شارح کی بیان کردہ شرح پڑھ کر ممکنہ حد تک ہم پر بھی وہ محسوسات اور کیفیات طاری ہو جائیں، ورنہ شارح محض شارح ہے چاہے وہ خود شاعر کیوں نہ ہو۔ اگر شعر فہمی کا معیار یہ ہے کہ ہم خود کو شاعر سے اتم و اکمل درجے پر Identify کر لیں تو یہ معیار یا تو ناممکن ہے یا فرضی ہے۔

مضمون ختم کرنے کے پہلے میں چند باتوں کا اعادہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں:

(1) میرا مدعا یہ ہرگز نہیں ہے کہ لوگ صاحب ذوق نہیں ہوتے۔ میرا مدعا صرف یہ ہے کہ ذوق کا ایک انفرادی اور ذاتی معیار ہے اس کی کوئی معروضی حیثیت نہیں۔ جو لوگ صاحب ذوق قاری کے حوالے سے کسی شاعر کو مطعون کرتے ہیں وہ دراصل صرف اپنا حوالہ دیتے ہیں۔

(2) میرا مدعا یہ بھی نہیں ہے کہ شعر کو سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ میرا مدعا صرف یہ ہے کہ

شعر میں ان معانی کے علاوہ جو زیادہ تر لوگوں میں مشترک ہوتے ہیں، بہت سے معنی اور بھی ہوتے ہیں اور کسی بھی شعر کو تمام و کمال سمجھنا (یعنی اس شعر کے تمام ممکنہ مطالب پر حاوی ہو جانا) کسی ایک شخص کے لیے ایک وقت میں ممکن نہیں ہے۔

(3) میرا مدعا یہ بھی نہیں ہے کہ ہر وہ شعر جو سمجھ میں نہیں آتا اچھا ہی ہوتا ہے۔ میرا مدعا صرف یہ ہے کہ یہ کہنا کہ فلاں شعر یا نظم صاحب فہم قاری کی سمجھ میں نہیں آتی لہذا ایسی شاعری بے کار ہے، غلط ہے۔ کیوں کہ صاحب فہم قاری محض ایک فرضی تصور ہے۔ یہ ایک انفرادی معیار ہے اس کی کوئی معروضی حیثیت نہیں۔ جو لوگ صاحب فہم قاری کا حوالہ دیتے ہیں وہ دراصل صرف اپنا حوالہ دیتے ہیں۔

(1973)

نظم اور غزل کا امتیاز

میں اگر مکتبی ہٹ دھرمی اور کٹ حجتی اختیار کرنا چاہوں تو کہہ سکتا ہوں کہ چوں کہ نظم ایک محیط اصطلاح ہے، بایں معنی کہ ہر قسم کے شعری کلام کو نثر سے ممیز کرنے کے لیے نظم کہا جاتا ہے (جب سے دیکھی ابوالکلام کی نثر/ نظم حسرت میں بھی مزا نہ رہا، داغ نے عشق کے شوخ معاملات کو خوب نظم کیا ہے۔ وغیرہ)، لہٰذا غزل بھی ایک طرح کی نظم ہی ہے۔ اس منطق کی رو سے غزل کی اصلاح بے معنی ہو جاتی ہے اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ غزل اور نظم میں کوئی فرق نہیں، لیکن تفریحی گفتگو کو برطرف رکھتے ہوئے، اردو فارسی شاعری کی روایت کے پس منظر میں اس مسئلے پر غور کیا جائے تو بات بڑی پیچیدہ ہو سکتی ہے اور آخر کار یہ نتیجہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ غزل بھی ایک طرح کی نظم ہی ہوتی ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ یہ نتیجہ ہم کو مطمئن بھی کر سکے گا کہ نہیں، بحث کچھ اس طرح کی جا سکتی ہے:

1۔ غزل میں مطلع و مقطع ہوتا ہے۔ نظم میں بھی مطلع و مقطع ہو سکتا ہے۔ ویسے کوئی ضروری بھی نہیں کہ ہر غزل میں مطلع و مقطع بھی ہو۔ ظفر اقبال اور زیب غوری کے التزام کے باوجود آج (اور آج سے پہلے کے بھی) ایسے غزل گو موجود ہیں جن کی اکثر غزلوں میں اگر مطلع و مقطع دونوں غائب نہیں ہوتے تو مطلع تو یقیناً نہیں ہوتا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی مثال سامنے کی ہے، جو مقطع کبھی نہیں کہتے۔ غالب پر تو مشہور الزام ہے ہی، ڈیڑھ جز پر بھی تو ہے مطلع و مقطع غائب اور سیکڑوں نظمیں ایسی ہیں جن میں مطلع و مقطع دونوں حاضر ہیں۔

2۔ غزل میں ردیف و قافیہ ہوتا ہے، نظم میں بھی ردیف و قافیہ ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں مثالیں دینے کی شاید ضرورت نہیں۔ آج بھی پابند یا مقفّیٰ و مردف نظمیں کہی جا رہی ہیں، اور جدید شاعر بھی کہہ رہے ہیں، منیر نیازی، ساقی فاروقی، شہریار کے نام فوراً ذہن میں آتے ہیں۔

3۔ نظم میں مربوط خیال ہوتا ہے، غزل متفرق اشعار کا مجموعہ ہوتی ہے۔ لیکن غزل بھی مسلسل ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے۔ پرانے شاعروں نے تو مسلسل غزلیں کہی ہیں۔ ہمارے عہد میں جمیل الدین عالی، ابن انشاء، ظفر اقبال اور عادل منصوری کا نام لیا جا سکتا ہے لیکن دوسری بات یہ ہے کہ یہ کہاں ضروری ہے کہ نظم میں مربوط خیال ہی ہو؟ اکثر نظمیں (خاص کر جدید نظمیں) منطقی اعتبار سے بے ربط اگر چہ داخلی، تخیلی یا جذباتی منطق کے لحاظ سے ربط سے مملو ہوتی ہیں۔ جدید نظموں میں سے اکثر ایسی ہیں جن میں صرف آہنگ کا ربط ہے، غزل میں بھی اکثر ایک داخلی ربط پایا جاتا ہے، اور آہنگ کا ربط تو ہوتا ہی ہے۔

4۔ غزل کے اشعار کی تعداد معین ہے۔ نظم میں مصرعوں یا اشعار کی تعداد کی کوئی قید نہیں ہے۔ یہ بھی درست نہیں ہے۔ غالب نے دعویٰ کیا کہ ان کی غزل نو شعر سے زیادہ کی نہیں ہوتی لیکن وہ مشکل ہی سے اس کو نبھا پائے۔ دو غزلہ، سہ غزلہ، چو غزلہ کی روایت سے صرف نظر کیجیے، تو بھی میر سے لے کر فراق اور من موہن تلخ تک ایک سے ایک لمبی غزل موجود ہے۔

5۔ نظم چھوٹی سے چھوٹی ہو سکتی ہے لیکن غزل کا ایک شعر ممکن ہے، ایک شعر کی غزل ممکن نہیں۔ یہ دلیل غیر عملی ہے۔ نظم چھوٹی سے چھوٹی ہو سکتی ہے۔ لیکن کتنی چھوٹی؟ کیا ایک لفظ کی نظم ہو سکتی ہے؟ مغربی شاعروں نے کبھی کبھی ایسی کوشش کی ہے کہ ایک ہی لفظ کو نظم بنا دیا جائے۔ لیکن وہاں بھی لفظ کو اپنی اصلی شکل میں نہ چھوڑ کر اسے اس طرح لکھا گیا ہے کہ Pictogram کی سی ہیئت بن جاتی ہے۔ اپولینئر کے Calligramme یا کانکریٹ شاعری کے Ideogramme بھی اسی قبیل کی کوششیں ہیں۔ مثلاً (نظم کی قدر و قیمت سے قطع نظر) ایک نظم یوں ہے:

J:U:N:G:L:E

ظاہر ہے کہ لفظ تو ایک ہی ہے یعنی Jungle لیکن ہر حرف Capitals لکھ کر اور ہر حرف کے بیچ میں دو نقطے دے کر ایک تصویری فضا قائم کی گئی ہے جس کی وجہ سے نظم فلم کی ایک بتدریج کھلتی ہوئی ریل کا تصور پیدا کرتی ہے۔ علاوہ بریں نقطوں کی وجہ سے گنجان پن کا احساس پیدا ہوتا ہے جو جنگل کا خاصہ ہے۔ اگر یہ لفظ Capitals میں نہ لکھا جاتا اور اس میں دو نقطوں کا التزام نہ ہوتا تو نظم کا دعویٰ اس کے لیے ممکن نہ تھا۔ لہٰذا نظم تن تنہا ایک لفظ سے

نظم نہیں بن سکتی۔ اچھا ایک مصرعے سے تو نظم بن سکتی ہے؟ ممکن ہے کہ مصرع توڑ کر تین سطروں میں لکھ دیا جائے، یا اسے یوں ہی رہنے دیا جائے، لیکن وہ نظم کہلائے گا۔ درست ہے، اس طرح معلوم ہوا کہ نظم کی بنیادی اکائی ایک مصرع ہے، لہذا ہمارا یہ دعویٰ بھی درست ہے کہ نظم ایک مصرعے کی ممکن ہے، لیکن ایک شعر کی غزل ممکن نہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیوں ممکن نہیں؟ منطقی اعتبار سے ایک شعر کی غزل میں کوئی قباحت نہیں نظر آتی۔ پہلے زمانے میں مطلع و مقطع کی قید تھی، وہ آپ نے توڑ دی، موہوم ہی سہی، لیکن اشعار کی تعداد مقرر تھی، اس کا آپ نے لحاظ نہ رکھا۔ اب کیا ضروری ہے کہ تین شعر یا چار شعر ہوں تب ہی غزل کا وجود تسلیم کیا جائے؟ دوسری طرف دیکھیے تو ایک مصرعے کی نظم بھی آپ ہی کے عہد کی دین ہے ورنہ حالی اور آزاد کو ایک مصرع کہہ کر دکھایا جاتا اور کہا جاتا کہ صاحب اس نظم پر اپنی رائے دیجیے تو وہ شاعر کو ڈاکٹر سے مشورہ کرنے کی صلاح دیتے۔

لیکن ایک اور بات بھی غور طلب ہے مثلاً مصرع:

کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

اب اس کو یوں لکھیے:

کاغذی
ہے پیرہن
ہر
پیکر تصویر
کا۔

یا کوئی اور شکل بنا لیجیے، مایا کافسکی کی نقل میں یوں لکھیے:

کاغذی ہے
پیرہن
ہر
پیکر
تصویر
کا۔

یا اپولینئر کے اتباع میں اسے یوں بھی لکھا جا سکتا ہے کہ تصویری بن جائے:

کاغذی

ہے

پیرہن ہر پیکر تصو

ر

کا

وغیرہ۔ اب تو آپ اسے نظم کہیں گے ہی۔ اب یہ شعر دیکھیے:

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریٔ دل نے آخر کام تمام کیا

اس کو آپ غزل تو مانیں گے نہیں۔ لیکن اگر اس کو یوں لکھا گیا ہوتا:

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں ⠀⠀ کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریٔ دل نے ⠀⠀ آخر کام تمام کیا

اب آپ انھیں دو شعر ماننے کے خلاف کیا جواز پیش کر سکتے ہیں؟ مانا کہ ان دو شعروں میں الگ الگ یا ملا کر بھی وہ زور نہیں ہے جو ایک شعر میں تھا، لیکن بہر حال ہیں تو یہ دو شعر ہی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان شعروں کے مصرعۂ ثانی مصرعۂ اولیٰ سے کچھ چھوٹے ہیں لیکن یہ تو اس بحر کی خصوصیت ہے۔ میر کے سیکڑوں شعر ایسے ہیں جن میں مصرعے آپس میں برابر نہیں ہیں۔ باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں ہماری نہ سنیے گا اس کی بین دلیل ہے جو ہر ایک کو معلوم ہے۔ علاوہ بریں یہ بھی ممکن ہے کہ کسی اسے شعر سے دو شعر بنا لیے جائیں جس میں وزن کا یہ فرق نہ ہو۔ مثلاً جز مطوی مخبون میں کوئی بھی غزل لے لیجیے:

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت ⠀⠀ درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار ⠀⠀ کوئی ہمیں ستائے کیوں

آپ کہیں گے اس طرح مصرعے توڑ کر غزل کس نے کہی ہے۔ جواب ہے کہ اول تو ایسی غزلیں کثیر تعداد میں موجود ہیں لیکن بہ فرض محال اگر ایسا نہیں بھی ہے تو اب ہو سکتا ہے۔ لہٰذا ایک مصرعے کو توڑ کر نظم بنا لینا کوئی ایسی مخصوص صفت نہیں ہے جو غزل میں ممکن

نہ ہو۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایسی توڑ پھوڑ صرف مطلع میں ممکن ہے۔ اگرچہ یہ بھی درست نہیں ہے، کیوں کہ کسی شعر کو توڑ کو دو شعر تو بن سکتے ہیں، صرف ردیف و قافیہ مختلف ہو جائے گا۔ اور اگر شعر متدارک سالم مثمن مضاعف یا متقارب سالم مثمن مضاعف (فاعلن آٹھ بار / فعولن آٹھ بار) میں ہو تو چار شعر بھی بن سکتے ہیں۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ ہر مصرعے کو توڑ کر نظم نہیں بن سکتی۔ مثلاً

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا

کو نظم بنانا ممکن نہیں کیوں کہ اس میں بات پوری نہیں ہوئی ہے۔ اس طرح نظم اور غزل کا فرق متعین کرنے میں یہ دلیل بہت زیادہ کارآمد نہیں ہے۔

6۔ غزل کے مضامین مخصوص ہیں، نظم کے مخصوص نہیں ہیں۔ یہ بھی صحیح نہیں ہے۔ غزل کے شاعر سے لے کر یونیورسٹی کے استاد سب یہی کہتے ہیں کہ غزل کے موضوعات لامحدود ہیں۔ اب یہ بات اتنی مسلم ہو چکی ہے کہ اس میں بحث کی گنجائش نہیں۔ قطعہ اور غزل مسلسل کی موجودگی میں یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ غزل کسی واقعے کو بیان کرنے یعنی Narration کا کام ہے۔

7۔ غزل کے سب مصرعے برابر ہوتے ہیں، نظم کے مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں۔ یہ دلیل بھی ناکافی ہے، میر کی غزلوں کی مثال اوپر آ چکی ہے۔ ہمارے عہد میں مظہر امام نے غزل کے مصرعے چھوٹے بڑے کرنے کی کوشش کی ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ یہ کوشش زیادہ کامیاب نہیں ہوئی، لیکن ممکن ہے کہ غالب کے برابر کا کوئی شاعر ایسی جرات کرتا تو کامیاب بھی ہو جاتا۔ مظہر امام کی غزل کو کسی نے یہ نہیں کہا کہ یہ غزل نہیں ہے۔ Light Hearted لہجے میں سہی، لیکن ظفر اقبال نے بھی ایک غزل ایسی کہی ہے۔

8۔ نظم کا عنوان ہوتا ہے، غزل بلا عنوان ہوتی ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں ہے۔ آج کل ہر رسالے اور مجموعے میں درجنوں نظمیں صرف "نظم" یا "ایک نظم" کے عنوان سے چھپتی ہیں۔ علاوہ بریں پرانے شاعروں نے غزلوں پر بھی عنوان لگائے ہیں، مثلاً "یگانہ آرٹ"، "جذبات نادر"، "پی گیا" وغیرہ۔ کبھی کبھی غزل کے ایک مصرعے کا عنوان قائم کر کے غزل شائع کر دی گئی ہے۔ یہ دلیل بھی زوردار نہیں ہے۔

9۔ نظم مثنوی کی شکل میں ہو سکتی ہے۔ غزل مثنوی کی شکل میں نہیں ہوتی۔ یہ بھی غلط

ہے۔ جس طرح ہر نظم مثنوی کی شکل میں نہیں ہوتی اسی طرح بعض غزلیں (مثنوی ہیئت کی حد تک) مثنوی کی شکل میں ہو سکتی ہیں۔ اگر غزل مسلسل اور بقید مطلع ہو تو اس میں اور مثنوی میں فرق ہی کیا ہے؟ رہی یہ بات کہ بہت کم غزلیں بقید مطلع اور مسلسل ہوتی ہیں، تو اسی طرح بہت کم نظمیں مثنوی کی شکل میں ہوتی ہیں۔ بات برابر ہوئی۔ اصل سوال امکان کا ہے۔ اگر آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ مثنوی کی شکل میں غزل ہونا ممکن نہیں ہے تو بات وہیں ختم ہو جاتی ہے۔ عادتاً کم کم سہی یا نہ سہی، لیکن عقلاً تو مثنوی کی شکل میں غزل ممکن ہے، بس سارے دلائل بے کار ہو جاتے ہیں۔

10۔ نظم کی بہت سی شکلیں ایسی ہیں جو غزل سے متغائر ہیں، مثلاً مسدس، مخمس، مسمط وغیرہ۔ یہ دلیل کم زور ہے کیوں کہ نظم کی بہت سی شکلیں غزل سے متغائر نہیں ہیں۔ صرف وہی چند شکلیں متغائر ہیں جن کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ یعنی مسدس، مخمس، مسمط، مثلث وغیرہ۔ (وغیرہ اس لیے کہ ان شکلوں میں مصرعوں کی گنتی کی کوئی قید نہیں ہے، چار مصرعوں پر مصرعوں کی بیت لگا دیجیے مسدس، دو پر ایک کی بیت لگائیے تو مثلث، چھ پر ایک کی بیت ہو تو مسبع وغیرہ) لیکن یہ سب شکلیں نظم کے ایک بہت ہی محدود رقبے کا احاطہ کرتی ہیں، اور نہ صرف یہ کہ اصلاً یہ غزل ہی کی شکلیں ہیں، بلکہ یہ بھی کہ یہ نظم کی اصلی شکلیں نہیں ہیں۔ کیوں کہ بہت کم نظمیں (اور بہت ہی کم اچھی نظمیں) ایسی ہیں جو ان شکلوں میں کہی گئی ہیں۔ ہمارے عہد میں جدید نظم تو شاید ایک بھی ڈھونڈے سے نہ ملے گی جو مسدس یا مسمط وغیرہ کی ہیئت میں ہو۔ اگر ہم ان ہیئتوں کو نظم اور غزل کی حد فاصل قرار دیں گے تو گویا گودا پھینک کر چھلکے پر اکتفا کریں گے، کیوں کہ آزاد نظم، معریٰ نظم، آزاد اور معریٰ کے بین بین ہزاروں عمدہ نظمیں، یہ سب ہمارے ہاتھ سے نکل جائیں گی۔ ہم اوپر ثابت کر چکے ہیں کہ مصرعوں کی چھوٹائی بڑائی کوئی ایسا سد سکندری نہیں ہے جو غزل اور نظم کے درمیان قطعی حد فاصل ثابت ہو سکے۔ لہٰذا موجودہ دلیل کو قبول کرنے کے بعد ہمیں فیض، میراجی، راشد، سردار، اختر الایمان، منیر نیازی، بلراج کومل، شہریار، عادل منصوری، ساقی فاروقی، قاضی سلیم اور ان کی طرح کے درجنوں شعرا کی نظموں کو غزل کو درجہ دینا پڑے گا اور ہمارے ہاتھ میں صرف مہذب لکھنوی کے مراثی کی قبیل کی چیزیں رہ جائیں گی۔

11۔ مانا کہ غزل کے مصرعے بھی چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں، لیکن نظم میں جتنی وسیع اور

بسیط آزادی شاعر کو حاصل ہوتی ہے کہ وہ جس طرح چاہے اور جب تک چاہے مصرعوں کی طوالت اور اختصار کے ساتھ زیادتی کرتا رہے اور اگر چاہے تو ایک ہی نظم کیا بلکہ ایک ہی نظم کے ایک پیراگراف یا بند میں ایک سے زیادہ بحریں استعمال کرے، یہ سب غزل کے شاعر کو کہاں نصیب؟ چلیے مان لیا۔ اس تعریف کی روشنی میں فیض، میراجی، راشد وغیرہ کی نظمیں تو نظم مان لی جائیں گی، لیکن روز گذشتہ کے بڑے شعرا، جوش، اقبال، فراق وغیرہ کی نظموں سے ہاتھ دھونا پڑے گا، کیوں کہ ان کی بیشتر نظموں میں وزن و بحر کی وہ آزادی نہیں ہے جو راشد، میراجی وغیرہ کے ساتھ مختص ہے اور جس کی بنا پر ہم ان کی نظموں کو نظم کہتے ہیں۔ ہمیں راشد، فیض، میراجی بھی عزیز ہیں اور اقبال، جوش، فراق بھی۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ایک کو پکڑتے ہیں تو دوسرا ہاتھ سے نکل جاتا ہے۔ ایسا معیار کیوں کر واضع ہو کہ سانپ بھی نہ مرے اور لاٹھی بھی نہ ٹوٹے؟

12۔ یہ بحث ہی بالکل فضول ہے۔ زمانہ قدیم سے یہ بات مسلم رہی ہے کہ غزل اور غیر غزل الگ الگ اصناف سخن ہیں۔ جو بات عقل عامہ سے ثابت ہو اسے دلیل کے ذریعہ ثابت کرنا کیا ضرور؟ اس کا جواب یہ ہے کہ کوئی ضروری نہیں کہ جو بات زمانہ قدیم سے مسلم ہو اس پر آج شک کی نظر نہ ڈالی جائے (ویسے زمانۂ قدیم میں بھی یہ بات بہت مسلم نہیں تھی، جیسا کہ میں ایک مثال سے واضح کروں گا۔) دوسرے یہ کہ آج کل یہ رائے بہت عام ہو رہی ہے کہ جدید غزل نظم کے بہت قریب آگئی ہے۔ یہ ایک تنقیدی رائے ہے اور جدید شاعری کی تعیین قدر اور تنقید کا جب بھی سوال اٹھے گا، اس پر تنقیدی نظر لازم ہوگی۔ کیا واقعی جدید غزل نظم کے قریب آگئی ہے؟ اس سوال کا جواب ہاں میں ہو یا نہیں میں، لیکن دونوں صورتوں میں نظم اور غزل کا امتیاز قائم کرنا جواب کی پہلی شرط ہوگی۔ کیوں کہ جب یہی طے نہیں کہ غزل اور نظم میں فرق کیا ہے تو یہ کیوں کر طے ہوگا کہ جدید غزل اور جدید نظم ایک دوسری سے کس طرح متاثر ہیں؟

سعادت یار خاں رنگین نے "امتحان رنگین" میں شاعروں کی چار قسمیں بیان کی ہیں، چوتھی قسم "علامہ" لکھی ہے، یعنی وہ شاعر جو کہ ہر ایک طرز میں شعر کہہ سکتا ہو اور خود اپنی بھی کئی طرزیں رکھتا ہو۔ پھر وہ کہتے ہیں کہ اصناف شعر کی ستائیس قسمیں ہیں۔ وہ قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، سلام، رباعی، غزل قطعہ سب کے نام لیتے ہیں۔ لیکن جب ان کی تعریف پر آتے ہیں

تو اس طرح رطب اللسان ہوتے ہیں: ''گفتن قصیدہ طرز جداست، و بیان مثنوی امر علاحدہ، و نظم کردن غزل از ہمہ مشکل، ونسق رباعی چیزے دیگر.....'' ظاہر ہے کہ رنگین (جو اپنی تنقیدی بصیرت کے لیے مشہور ہیں، ملاحظہ ہو تعبیر و تشریح تنقید از مسیح الزماں) صرف یہی کہہ سکے ہیں کہ غزل مشکل ترین صنف سخن ہے۔ لہٰذا اگر چہ یہ بات مسلم رہی ہے کہ غزل ایک مختلف صنف سخن ہے، لیکن اس میں اور دوسری اصناف میں وجہ اختلاف کیا ہے۔ اس سوال پر رنگین بھی کچھ نہ کہہ سکے۔ معاملہ وہیں کا وہیں رہا۔

بحث اب جس منزل پر آکر رکی ہے وہی اس کی آخری منزل بھی معلوم ہوتی ہے، بشرطیکہ ہم مندرجہ ذیل تین نتائج میں سے ایک کو قبول کرلیں:

(1) نظم اور غزل میں کوئی ایسا فرق نہیں ہے جسے معروضی طریقے سے پہچانا اور بیان کیا جاسکے۔

(2) نظم اور غزل میں بڑا واضح فرق ہے، لیکن اسے محسوس کرنا وجدان کا کام ہے۔

(3) ممکن ہے نظم اور غزل میں عقلاً کوئی فرق نہ ہو، لیکن عادتاً یعنی عملی طور پر فرق یقیناً ہے۔ کیوں کہ جو نظمیں غزلیں ہماری نظر سے گزرتی ہیں ان میں تفریق کرنا ہمارے لیے کوئی مشکل نہیں ہوتا۔ نظم کی فضا غزل سے اتنا بین اختلاف رکھتی ہے کہ نظم پر غزل کا یا غزل پر نظم کا دھوکا نہیں ہوتا۔

نتیجہ نمبر ایک تو بالکل ناقابل قبول ہے، کیوں کہ اس کو تسلیم کر لینے کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ہم تنقید کے ایک بہت ہی کارآمد معیار سے ہاتھ دھولیں گے۔ یہ معیار بہت دور رس یا قطعی نہ سہی لیکن شاعری کی تنقید میں انتہائی مشکل کشا قسم کا رول ادا کرتا ہے۔ اگر ہم یہ اعلان کر دیں گے کہ غزل اور نظم ایک ہی شے کے دو نام ہیں تو ان شاعروں پر تنقید تقریباً ناممکن ہو جائے گی جو صرف غزل گو یا صرف نظم گو ہیں۔ ان شاعروں پر بھی جو غزل نظم دونوں کہتے ہیں تنقید مشکل تو ہو ہی جائے گی، کیوں کہ جب غزل اور نظم پر بالکل مشترک معیاروں کا اطلاق ہوگا تو ایک نہ ایک پہلو نہ صرف تشنۂ تنقید رہ جائے گا بلکہ اس پر جو بھی تنقید ہوگی وہ بالکل مسخ شدہ، اور سمت سے عاری ہوگی۔

نتیجہ نمبر دو، پہلے کے مقابلے میں زیادہ اطمینان بخش صورت حال پیش کرتا ہے۔ لیکن یہ بھی قابل اعتبار نہیں ہے، کیوں کہ ہمارا وجدان، جو ہمیں نظم و غزل میں امتیاز کرنا سکھاتا ہے، اکثر و بیش تر ہمارے تعلیمی اور سماجی پس منظر سے متاثر رہتا ہے۔ چوں کہ ہمیں بچپن سے

سکھایا گیا ہے کہ غزل اور نظم الگ الگ چیزیں ہیں اور جن نظموں غزلوں سے ہم عام طور پر دو چار ہوتے ہیں وہ چند مخصوص ڈھروں کی پابندی کرتی ہیں اس لیے ہمارے وجدانی عمل کو کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ لیکن جس لمحہ یہ توازن درہم برہم ہوا ہمارا وجدان بھی حواس باختہ ہو جائے گا۔ قرۃ العین طاہرہ کی اکثر غزلیں منوچہری اور قا آنی کے بیش تر قصیدے، اقبال کی بہت سی نظمیں صرف اسی وجہ سے پہچانی جاسکتی ہے کہ ہمارے وجدان کو تعلیم، رواج اور ہدایت کی پشت پناہی حاصل ہے۔ ورنہ انھیں کسی ایسے شخص کے سامنے پیش کیا جائے جو نظم اور غزل سے سنی سنائی واقفیت رکھتا ہو، اور جسے ہم نے طرح طرح کی نظموں اور غزلوں پر مسلسل Expose نہ کیا ہو بلکہ زبانی سمجھایا ہو کہ غزل اور نظم میں کیا فرق ہے تو اسے تعین میں انتہائی دشواری ہوگی۔ آج بھی اگر میں کسی غیر مطبوعہ پابند نظم کے دس پانچ شعر غزل کے نام سے شائع کرادوں اور ان پر غزل کے معیاروں سے تنقید کروں تو اگر سب نہیں تو زیادہ تر لوگ یقین کر لیں گے کہ یہ غزل کے شعر ہیں۔ اسی طرح اگر میں کسی غیر مطبوعہ غزل کے اشعار کو نظم کا نام دے کر ان پر نظم کے طرز میں تنقید کروں تو آپ کو باور کرتے دیر نہ لگے گی کہ یہ نظم کے شعر ہیں۔ لہٰذا وجدانی پہچان پایۂ اعتبار نہیں رکھتی۔

تیسرا نتیجہ جو عقل عامہ اور عادت پر مبنی ہے، سب سے زیادہ درست ہے لیکن اس کی درستی بھی چند واقعی بنیادوں پر قائم ہے۔ مثلاً یہ تو درست ہے کہ جو چیزیں نظم یا غزل کے عنوان سے ہماری نظروں سے گزرتی ہیں وہ چند مخصوص ڈھروں کی پابندی کرتی ہیں، اس لیے انھیں پہچاننا مشکل نہیں ہوتا لیکن جس لمحہ یہ مخصوص ڈھرے ترک کر دیے جائیں گے ہمیں دقت کا سامنا ہوگا۔ یا ترک ہی کیوں کیے جائیں، فرض کیجیے پانچ مخصوص ڈھرے ہیں، جدید نظم جن کی پابندی کرتی ہے۔ ہم ان ڈھروں سے واقف ہیں، اس لیے انھیں فوراً پہچان لیتے ہیں۔ اب اگر کسی شاعر نے کوئی چھٹا ڈھرا استعمال کیا جس سے ہم واقف نہیں ہیں، تو ہم اسے کس طرح پہچان پائیں گے؟ اسی طرح، یہ تو تسلیم کہ نظم اور غزل کی فضا میں ایک بین فرق ہوتا ہے جس کی وجہ سے ان میں امتیاز کرنا آسان ہوتا ہے، لیکن اگر کوئی ایسی نظم کہہ دی جائے جس کی فضا غزل سے بالکل ہم آہنگ ہے تو پھر اسے نظم کی شکل میں کس طرح پہچانا جائے گا؟ پھر یہ سوال بھی اپنی جگہ باقی رہتا ہے جو نظم کی فضا کو غزل کی فضا سے الگ کرتی ہیں۔

نظم و غزل کی امتیازی صفات پر اگر ان لسانی ترکیبوں کی روشنی میں غور کیا جائے جن

سے یہ اصناف سخن عبارت ہیں تو شاید کچھ راہیں ایسی کھلیں جو ہمارے لیے مفید مطلب ہوں۔ ورنہ یوں تو غزل کے بارے میں یہ آخری بات کہہ کر بحث ختم ہو سکتی ہے کہ غزل میں تغزل ہوتا ہے۔ یہ تعریف نہ صرف اس لیے نا مناسب ہے کہ خود تغزل کی اصطلاح کچھ ایسی گول مٹول قسم کی ہے کہ اس کی حد بندی ممکن نہیں، بلکہ اس لیے بھی کہ تغزل جو کچھ بھی ہو اس کے نشانات نظم میں بھی ڈھونڈ لینا کوئی مشکل بات نہیں ہے۔ غالب، پھر اقبال اور یگانہ نے غزل کے لہجے میں ایسے دور رس تغیرات داخل کر دیے ہیں کہ ان کی روشنی میں تغزل کی تعریف کسی بھی دوسرے غزل گو مثلاً میر کے تغزل کو مشتبہ کر سکتی ہے۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ غالب کے یہاں بھی تغزل ہے اور میر کے یہاں بھی، تو یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ پھر تو ہر چیز تغزل ہے۔ پرانے زمانے میں لوگ غالب کی غزل سے آنکھیں چار کرتے اسی لیے گھبراتے تھے (ہمارے وقتوں میں اثر لکھنوی کی مثال بھی ایسی ہی ہے) اگر وہ اسے غزل تسلیم کر لیتے تو بہ ظاہر میر پر ضرب پڑتی تھی۔ ان کے پاس شاعری کا کوئی ایسا پیمانہ نہیں تھا جس کی رو سے غالب اور میر دونوں کو غزل شاعر تسلیم کیا جانا ممکن ہوتا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے اپنے ایک لکھنوی استاد کا ذکر کیا ہے جو اردو فارسی عربی کے تبحر عالم اور غالب کے منکر تھے۔ ایک بار انھوں نے غالب کی شاہ کار غزل:

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر   جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

اپنے ان استاد کو سنائی۔ ہر شعر پر وہ ساکت بیٹھے رہے۔ لیکن جب مسعود حسن رضوی مقطع پر پہنچے

سر پھوڑنا وہ غالب شوریدہ حال کا   یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر

تو انھوں نے نعرہ مارا اور کہا۔ ''ہاں، ایسے شعر کیوں نہیں کہتا، کم بخت گڑھے کیوں کہتا ہے''۔ گویا ان کے نزدیک مقطع کے علاوہ سارے شعر دائرہ تغزل سے خارج تھے اور گڑھوں کی قسم کے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہی تھی کہ مقطع میں سر پھوڑنے اور شوریدہ حالی کا ذکر تھا جب کہ بقیہ اشعار میں اشیاء و حقائق کی عقلی پیچیدگی اور فکری بلند پروازی کے ذریعہ دیکھا اور پرکھا گیا تھا۔ اس طرح پرانے لوگوں کے نزدیک غزل جذبات کی صرف ابھری سطح کو چھونے والی صنف سخن تھی جس میں حسن و عشق کے ان تجربات کو بیان کیا جاتا تھا جو ہمارے آپ کے

روز مرہ کے مشاہدے میں آتے ہیں اور جن کا اثر قبول کرنے کے لیے تخیل، تفکر یا تعقل کو متحرک ہونا غیر ضروری بلکہ معیوب[1] ہے۔ سطحی جذبات نگاری کے اسی احیاء کی بنا پر حسرت اور جگر کو غزل کے دور جدید کا پیغامبر مانا گیا اور یگانہ کی غزل گوئی کی قدر نہ ہوئی۔ ایسا نہیں ہے کہ یگانہ کوئی بہت برے شاعر تھے، وہ اہم شاعر ضرور تھے، بڑے شاعر نہ تھے، لیکن ان کی قدر شکنی غلط وجہوں سے ہوئی، جس طرح آج ان کی قدر افزائی بھی غلط وجہوں سے ہو رہی ہے۔ بہرحال یہ ایک الگ بحث ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں تغزل کا جو موہوم سا خاکہ شاعر، قاری اور نقاد کے دماغ میں تھا اس کے اہم ترین خطوط ایک سطحی قسم کی جذبات نگاری اور عشق حقیقی یا مجازی کے عامتہ الورود تجربات کے اظہار کے سوا کچھ نہ تھے۔ یہ روایت اتنی مستحکم تھی کہ آج بھی مشاعروں میں جب کوئی زیادہ شوخ، عشقیہ یا معمول سے زیادہ غم انگیز درد ناک ٹائپ کا شعر پڑھا جاتا ہے تو شاعر توجہ منعطف کرنے کے لیے کہتا ہے: حضور غزل کا شعر عرض کرتا ہوں۔ اور سامع بھی یہی کہہ کر داد دیتے ہیں: سبحان اللہ کیا تغزل ہے! کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ اگر کسی شعر میں تجنیس صوتی یا استفہام و مکالمہ کا رنگ ہوتا ہے یا کوئی محاورہ بندھ جاتا ہے تو شاعر کہتا ہے: حضور زبان کا شعر عرض کرتا ہوں، اور داد بھی یوں ہی ملتی ہے: سبحان اللہ زباں کو تغزل کے دائرے میں کیا سمویا ہے، قیامت ہے!

تو کیا آپ اس بات پر راضی ہیں کہ تغزل کو صرف ان ہی چند باتوں میں محصور فرض کرلیں اور ایک بہ ظاہر دل کش سطحیت کو غزل کا اثاث البیت تسلیم کرلیں۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ اس لیے ہمیں غزل اور نظم کے مفروضہ امتیاز کو حقیقی بنانے کے لیے اس لسانی ترکیب ہی کا حوالہ ڈھونڈنا پڑے گا جو غزل کا خاصہ اور اس کی توصیف ہے۔

یہاں میں اس حقیقت کا اعادہ کروں گا کہ لفظ میں معنی کی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ ایک تو معنوی، جس میں لفظ کے لغوی، اساطیری، اشاراتی، استعاراتی، انسلاکی، تمام معانی آجاتے ہیں، اور دوسری صوتی۔ صوتی سطح میں لفظ کا وہ بصری پیکر بھی شامل ہے جو کاغذ پر نظر آتا ہے۔ کوئی لفظ کس طرح پڑھا جاتا ہے اور کس طرح لکھا جاتا ہے (یعنی لکھا ہوا کیسا نظر آتا ہے) یہ دونوں عناصر مل کر اس کی صوتی معنی کی تشکیل کرتے ہیں۔ صوتی معنی، معنوی معنی کے پابند ہوتے ہیں اور نہیں بھی ہوتے۔ یہ اس طرح کہ اگرچہ اسی شعر کی صوتیات بھی اچھی ہوگی

[1] ملاحظہ ہو کاشف الحقائق' از امداد امام اثر

جس کے معنی اچھے یعنی خوب صورت ہوں، (یہاں میں خوب صورت معنی کی بحث نہ اٹھاؤں گا، کیوں کہ اس مسئلے پر میں اور دوسرے لوگ بھی گفتگو کر چکے ہیں) لیکن یہ بھی ممکن ہے ایک اچھے یعنی خوب صورت یا معنی خیز الفاظ کا صوتی آہنگ ایسا ہو کہ وہ کسی مخصوص تحریر کے مزاج سے متغائر ہو، اس لیے اس تحریر کے سیاق و سباق میں اس کے صوتی معنی ناگوار یا متنافر نظر آئیں۔ مثال کے طور پر یہ الفاظ دیکھیے:

گھونگا، گھونگھا۔ گھیگھا، گھیگا۔ استحضار نما، استقرار حمل۔

پہلے اور دوسرے جوڑے میں صاف ظاہر ہے کہ گاف اور ہائے دوچشمی کی آواز کی تکرار نے ایک تنافر پیدا کیا ہے جو صوتی بھی ہے اور بصری بھی۔ جب انھیں الفاظ میں سے ایک ایک ہائے دوچشمی کم کر دی گئی تو تنافر کم ہو گیا، اگرچہ بالکل زائل نہیں ہوا۔ بقیہ دو الفاظ میں کوئی معنوی تنافر نہیں ہے (جو کہ گھونگا اور گھیگا میں ہے) لیکن ان کی صوتیات کا وزن ان کی معنوی سطح پر غالب آجاتا ہے۔ استحضار اور استقرار کا وزن ایک ہی ہے۔ استحضار کے آگے نما لگا دیا تو استحضار نما اور استقرار حمل بالکل ہم وزن ہو گئے، پھر بھی یہ الفاظ اپنے صوتیاتی وزن کے اعتبار سے دوسرے ہم وزن الفاظ مثلاً استقبال جہاں، استبداد محل سے بھاری نظر آتے ہیں۔ ثقل وزن کی کچھ منطقی وجہیں ڈھونڈی جا سکتی ہیں۔ (جیسا کہ گھونگا والی مثال واضح ہے) لیکن ہمیشہ ایسا ممکن نہیں ہوتا۔ مثلاً ہم یہ تو کہہ سکتے کہ استحضار میں ح، ض، ر اور استقرار میں ق، ر، ر کا اجتماع اچھا نہیں معلوم ہوتا، لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ استقبال میں ق، ب، ل کا اجتماع کیوں اچھا معلوم ہوتا ہے۔ مجرد آوازوں کے حسن پر کوئی Value Judgement نہیں دیا جا سکتا، صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ ممکن ہے، بعض آوازیں دوسری آوازوں کے ساتھ مل کر اچھا صوتی تاثر نہ چھوڑ سکیں۔ لیکن میں جب الفاظ کے صوتی معنی کی بات کرتا ہوں تو مجرد آوازوں کی جمالیاتی تعیین قدر نہیں کرتا بلکہ یہ کہتا ہوں کہ اردو زبان میں یقیناً بہت سی آوازیں ایسی ہیں جو دوسری آوازوں کے بہ نسبت ثقیل یا مشکل التلفظ ہیں۔ اور ان آوازوں سے اجتناب کیا جائے تو سطحی سہی لیکن ایک بالکل واضح طور پر خوش آیند صوتی فضا مرتب ہو سکتی ہے۔

اس کلیہ کا سب سے اچھا امتحان غزل کی زبان میں ہو سکتا ہے۔ سب سے پہلی غور طلب بات یہ ہے کہ تمام اردو غزل میں (انشا اور ظفر اقبال وغیرہ کی اینٹی غزل کے علاوہ) وہ تمام آوازیں نسبتاً نامقبول رہی ہیں جو ہندی الاصل ہیں یا عربی سے مختص ہیں۔ غالب تو اس

معاملے میں خاصے محتاط تھے لیکن ان غزل گویوں کو بھی دیکھیے جن کی زبان روز مرہ کی بول چال سے بہت قریب تھی، یعنی میر، جرأت، انشا، حسرت، فراق وغیرہ، تو اندازہ ہوگا کہ دال ہندی، رائے ہندی، دال و رائے ہندی اور ہائے دوچشمی، تائے ہندی اور ہائے دوچشمی، دال ہندی اور نون وغیرہ آوازوں سے کس قدر اجتناب برتا گیا ہے اور آج بھی برتا جارہا ہے۔ ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشا وغیرہ کو الگ رکھیے کہ انھوں نے میر سے بھی استفادہ کیا ہے، لیکن غیر میر سے مستعار لینے والے جدید شعراء نے بھی ڈال، ڑ، ٹھ، ڑھ، ڈال و نون وغیرہ سے مسلسل گریز کیا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اردو میں ایسے الفاظ کی تعداد بہت کم ہے۔ یہ درست ہے کہ اردو میں اکثریت ایسے الفاظ کی ہے جن میں یہ آوازیں نہیں استعمال ہوئی ہیں، لیکن ان کے استعمال کا تناسب ڈال، ڑ وغیرہ والے الفاظ کے تناسب استعمال سے کہیں زیادہ بڑھا ہوا ہے۔ بہت سے الفاظ و تراکیب تو ایسے ہیں کہ ان کے فارسی یا عربی مرادفات بہ کثرت استعمال ہوئے ہیں لیکن اصل ہندی لفظ مفقود ہے۔ مثلاً عصائے پیری، وسیع رہ گذار، دشوار و ادی، مشت خاک، رہزن، مرغ تو بہت نظر آتے ہیں لیکن بڑھاپے کی لکڑی، چوڑی سڑک، کٹھن گھاٹی، مٹھی بھر مٹی، ڈاکو، چڑیا کا کہیں پتہ نہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ چوں کہ اردو غزل کا مزاج ہی فارسی سے مستعار ہے اس لیے کیا تعجب ہے اگر فارسی اور عربی الاصل الفاظ کو اختیار کیا گیا اور ہندی الاصل الفاظ کو چھوڑ دیا گیا۔ تو اس کا آسان جواب یہ ہے کہ قصیدے کا بھی تو مزاج سراسر فارسی سے مستعار تھا، وہاں ہندی الاصل الفاظ، اور انھیں ڈال، ڑے، ڑھ والے الفاظ کی اس قدر کثرت کیوں ہے؟ قصیدے نے تو ایرانی تہذیب کو اس طرح جذب کر لیا تھا کہ جب وہ تہذیب ختم ہوئی تو قصیدہ بھی ختم ہوگیا۔ لیکن غزل اب بھی زندہ ہے اور آج بھی ایسے الفاظ سے دامن بچاتی ہے۔ دوسرا سوال یہ ہے کہ اگر غزل کا مزاج ایسا ہی غیر ہندوستانی تھا تو پھر ہزاروں عربی فارسی الفاظ چھوڑ کر ان کے ہندی مرادفات کیوں اختیار کیے گیے، یا اگر غیر ہندوستانی مرادفات قطعاً ترک نہیں کر دیے گیے تو ان کا استعمال ہندوستانی لفظ کے مقابلے میں کم کیوں ہوا؟ مثلاً راست بازو راست گو کی جگہ سیدھا اور سچا، سوزش کی جگہ جلن، خانہ کی جگہ گھر، کوچہ کی جگہ گلی، ثمر یا فاکہہ یا بر کی جگہ پھل، برگ کی جگہ پتی یا پتہ، حجر یا سنگ کی جگہ پتھر وغیرہ۔ لہٰذا یہ دلیل ناکافی ہے کہ اردو غزل نے ہر جگہ غیر ہندوستانی لفظ پر فضیلت دی ہے۔ ہندوستانی لفظ غیر ملکی کے ہم پلہ بھی رکھا گیا ہے اور

اسے غیر ملکی پر فوقیت بھی دی گئی ہے۔ اصل وجہ یہی ہے کہ ثقیل ترکیب آواز رکھنے والے الفاظ (جن میں اکثریت ہندی الاصل گھ، ڈھ، ٹھ، ڑھ، ذال، ث، ژ، وغیرہ آوازوں کی ہے) اردو غزل نے ڈرتے ہی ڈرتے استعمال کیے ہیں۔

یہی حال ان الفاظ و تراکیب کا ہے جو عربی سے مختص ہیں۔ عربی کے ہزاروں اسم فاعل و مفعول اور مصادر جو اردو میں اچھی طرح گھل مل گئے ہیں، غزل میں شاذ ہی نظر آتے ہیں۔ دو مثالیں میں اوپر دے چکا ہوں، ایسی سیکڑوں مثالیں آپ کے سامنے ہوں گی۔ لیکن ان سے بھی بڑھ کر نامقبول عربی کی اضافتیں اور تنوینی الفاظ ہیں۔ مغلوب الغضب، ضروری الاظہار، قریب الختم، طویل القامت، عظیم الجسثہ، ذکی الحس، شدید القوت، غالباً، یقیناً، ظاہراً، باطناً، لفظاً، معناً وغیرہ ایسے سیکڑوں الفاظ ہیں جو کسی دیوان غزلیات میں ایک آدھ بار آئے ہوں تو آئے ہوں لیکن اس سے زیادہ بار ان کا وجود شاید قصیدے میں ہی ممکن ہے۔ یہاں بھی معاملہ وہی ہے۔ اس قبیل کے الفاظ کے صوتی معنی اردو غزل کو گوارا نہ تھے۔

اوپر کی بحث سے یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہ ہوگا کہ اردو غزل میں تغزل کی پہلی شرط یہ تھی اور اب بھی ہے کہ ایسے تمام الفاظ سے اجتناب کیا جائے صوتیاتی سطح پر جن کے معنی میں وہ مخصوص کیفیت ہو جسے ثقالت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ لیکن نظم اور غزل کے مابہ الامتیاز کی حیثیت سے یہ اصول ہمیں بہت دور نہیں لے جاتا۔ اس سے تو یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ شروع سے لے کر آج تک اردو غزل کی صوتیاتی کیفیت کیا رہی ہے اور وہ کس طرح سے نظم سے مختلف ہے، لیکن یہ ثابت نہیں ہوتا کہ یہ صوتیاتی صفت نظم میں ممکن نہیں ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ ایسی نظمیں آج بھی موجود ہوں یا آئندہ کہی جائیں جن میں وہی صوتیاتی کیفیت پائی جائے جو ہم غزل سے مخصوص کرتے آئے ہیں۔ اگرچہ ایسی صورت میں بھی ہمارے نتائج کی صحت Validity کم نہ ہوگی کیونکہ ہم ہمیشہ یہ کہہ سکیں گے کہ اس نظم میں غزل کی صفت پائی جاتی ہے، اور چوں کہ یہ مخصوص صوتیاتی نظم سب سے پہلے اور سب سے زیادہ غزل ہی میں ملتا ہے، اس لیے یہ غزل کی ہی پہچان ہے۔ اس جواب کے درست ہونے میں کوئی شبہ نہیں، لیکن کیا غزل اور نظم کا فرق بیان کرنے کے لیے ہم صرف اسی ایک دلیل کا سہارا لے سکتے ہیں جو بہر حال ایک مشینی دلیل ہے، اور اگرچہ یہ زیادہ آفاقی ہے لیکن اپنی نوعیت کے اعتبار سے اسی قسم کے دلائل میں آتی ہے جن کا ذکر میں شروع میں کر چکا ہوں۔

ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے، یا کم سے کم میں ایسا نہیں سمجھتا۔ اس احساس کے باوجود کہ صوتیاتی معنی کے تعلق سے غزل کے جس رویے کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے وہ ایک غیر شعوری رویہ ہے، اس لیے اس کے گہرے اور اصلی ہونے میں کوئی شبہ نہیں، میں اس چھان بین کو یہیں ختم نہیں کرسکتا۔ کیونکہ الفاظ کے سمندر میں ابھی اور بھی موجیں یقیناً ہوں گی، انھیں صرف گننے اور پہچاننے کی دیر ہے۔

غزل کا بنیادی تقاضا کیا ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے چند سوال اور کیے جاسکتے ہیں: انوری اور خاقانی نے بغداد اور ایران کی تباہی پر قصیدے کیوں لکھے، غزل کو کیوں نہ اختیار کیا؟ میر اور سودا نے دہلی پر شہر آشوب کیوں لکھے، کیا دلی کی تباہی کا انعکاس ان کی غزلوں کے متفرق اشعار میں موجود نہیں ہے؟ ہجو یا مدحیہ شاعری غزل میں کیوں نہیں ہوسکتی؟ غالب نے یہ شعر کیوں کہا۔

بقدر شوق نہیں ظرف تنگ نائے غزل　　کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

اقبال نے شمع اور شاعر، گورستان شاہی، ذوق و شوق اور مسجد قرطبہ میں جن اسالیب کو اختیار کیا ہے وہ غزل سے بہت ملتے جلتے ہیں، لیکن اس کے باوجود انھوں نے اپنے خیالات کو نظم کی شکل کیوں دی؟ آپ سے ویت نام یا ایٹم بم یا جدید نوجوانوں کی جارحیت اور تشدد کوشی پر شعر کہنے کو کہا جائے تو آپ غزل کہیں گے یا نظم؟

ان سوالوں کا ایک ہی جواب ہے: غزل بنیادی طور پر بالواسطہ اظہار کی شاعری ہے، غیر واقعیت کی شاعری ہے اور روزانہ عمل زندگی کے تجربات کو اسی وقت قبول کرسکتی ہے جب انھیں استعارے میں بیان کیا جائے۔ غزل ان تمام تجربات کو بعینہٖ قبول کرسکتی ہے جن سے شاعر ایک داخل بیں انسان کی حیثیت سے تنہا دوچار ہوتا ہے، جیسے عشق کے تجربات، لیکن وہ تجربات جن سے شاعر تنہا نہیں دوچار ہوتا بلکہ یہ تو تجریدی سطح پر بہ طور ایک مفکرانہ ذہن کے دوچار ہوتا ہے (جیسے اقبال) یا وہ تجربات جو شاعر کو کسی معاشرے کے فرد کی حیثیت سے پیش آتے ہیں (شہر آشوب، مدح، ہجو، سیاسی اور سماجی زندگی کے مسائل اور الجھنیں) غزل کی گرفت میں اسی وقت آتے ہیں جب انھیں بالواسطہ، غیر واقعی اور استعاراتی اسلوب دیا جائے۔ چناں چہ روزانہ اور عملی زندگی کے تجربات یا مفکرانہ تصورات کا اظہار نظم ہی میں ہوسکتا

ہے۔ غزل کی پہلی اور آخری پہچان اس کی داخلیت، غیر واقعیت اور بالواسطگی ہے۔ غالب کو تفضل حسین خاں کی مدح کرنی تھی، اس لیے انھوں نے کہا کہ کچھ اور چاہیے وسعت، غزل مدح (یعنی بلاواسطہ بیان) کی متحمل نہیں ہوسکتی۔

یہ صورت حال ان جدید نظموں میں بہت اچھی طرح دیکھی جاسکتی ہے جو بالذات خود مبہم، استعاراتی بیان سے بوجھل اور داخلیت سے بھرپور ہیں۔ مثلاً عباس اطہر، افتخار جالب، انیس ناگی، عادل منصوری یا کسی بھی ایسے شاعر کو لیجیے جس کا اسلوب عام سے بہت زیادہ مبہم ہے۔ ان شعرا کے یہاں سماجی تجربات کی کثرت ہے، ان کی شاعری دراصل اس فرد کی شاعری ہے جو ایسے مسائل سے دست وگریباں ہے جو اس کی تنہا ملکیت نہیں ہیں بلکہ پورے معاشرے کی ملکیت ہیں۔ عباس اطہر کی نظم ''ہارن بجانے کی اجازت نہیں'' اس کلیے کو اچھی طرح واضح کرتی ہے کہ جدید نظمیں اگرچہ استعارے کا استعمال غزل ہی کی طرح کرتی ہیں لیکن ان کا اسلوب واقعی حقائق کو جوں کا توں رکھ دینے سے عبارت ہے۔ غزل میں یہی باتیں واقعی حقائق کو پس پشت ڈال کر کہی جاتی ہیں، لہٰذا اس میں عمومیت کی فضا پیدا ہو جاتی ہیں جو اس کے آسان اور سریع الفہم ہونے کا التباس پیدا کرتی ہے۔

آجاؤ یہاں لوٹ مچی ہے آؤ
در و دیوار کو حسرت کی نظر دیکھنا، مت بھولنا
اک دوسرے کو روندتے
اک دوسرے کو خون میں بھیگے ہوئے
سر پیٹتے اور چیختے چلاتے سبھی بھاگ رہے ہیں
کوئی آواز نہیں دیتا

(عباس اطہر: ہارن بجانے کی اجازت نہیں)

ہمارے معاشرے کی سنگ دلی، قانون و قاعدے کی پابندی پر بہ ظاہر اصرار، لیکن بہ باطن انتشار، بے رحمی اور لاتعلقی کی پرورش، یہ اس نظم کا موضوع ہے۔ اس کے اظہار کے لیے ''لوٹ مچی ہے'' ایک دوسرے کو روندنا، ایک دوسرے کے خون میں بھیگا ہوا ہونا، سر پیٹنا، چیخنا چلانا، لیکن آواز دینے سے احتراز، یہ پیکر استعمال کیے گئے ہیں جو انتہائی واقعی اور بلاواسطہ

ہیں۔ نظم ان پیکروں اور ہارن بجانے کی اجازت نہ ہونے کے استعارے کی وجہ سے مبہم نہیں ہے۔ بلکہ اس لیے مبہم ہے کہ پوری نظم خود ایک استعارہ ہے جس کی کلید تلاش کیے بغیر طلسم سر نہیں ہو سکتا۔ شاعر نے جس تجربے کو نظم کیا ہے وہ ایک ایسے فرد کا تجربہ ہے جو ایک معاشرے کا رکن ہے۔ اس تجربے کو ظاہر کرنے کے لیے اس نے واقعی حقائق کو جوں کا توں رکھ دیا ہے، لیکن اس تجربے کی معنویت پوری نظم میں بند کر دی ہے۔ لہٰذا اس نظم کی تخلیقی منزلیں یوں بیان کی جاسکتی ہیں۔ شاعر بہ حیثیت رکن معاشرہ— تجربہ—واقعیت سے لبریز بیان—استعارہ۔ اس کے برخلاف ظفر اقبال کا شعر دیکھیے :

وہ خوف خرابی ہے کہ اتنا نہیں کوئی　　اخبار میں جو قتل عزیزاں کی خبر دے

یہاں وہی تجربہ بیان ہوا ہے جو عباس اطہر کا ہے، لیکن اس کی تخلیقی منزل میں واقعیت سے لبریز بیان (لوٹ کھسوٹ، ایک دوسرے کو روندنا، ایک دوسرے کے خون سے بھیگا ہونا، سر پیٹنا، چیخنا چلانا، لیکن آواز نہ دینا) کا مقام آتا ہی نہیں۔ شاعر بہ حیثیت رکن معاشرہ— تجربہ—استعارہ، یہ اس شعر کے تخلیقی منازل ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ واقعیت سے صرف نظر کرنے کی وجہ سے استعارہ ہی استعارہ رہ جاتا ہے جو خود بہ خود پھیل کر اپنے حوالے تلاش کر لیتا ہے، جب کہ نظم میں واقعاتی اشارے استعارے سے متحارب ہوتے ہیں اور اسے مبہم بنا دیتے ہیں۔ یہ شکایت اکثر سننے میں آتی ہے کہ صاحب جدید غزلیں تو سمجھ میں آجاتی ہیں لیکن نظمیں پلے نہیں پڑتیں۔ وجہ یہ ہے کہ نظم واقعاتی بیان کے بغیر چل نہیں سکتی، چونکہ پرانی نظمیں منتشر استعارے پر اکتفا کرتی تھیں اس لیے انھیں سمجھنے میں کوئی مشکل نہیں ہوتی تھی، اب چوں کہ جدید شاعر واقعاتی بیان کے پہلو بہ پہلو استعارہ کو اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ پوری نظم استعارے کا حکم رکھتی ہے تو واقعاتی بیان الجھن پیدا کرتا ہے۔

اے ہوا
طائروں کی توتلی آواز کو
اپنے کاندھوں پر اٹھائے پھر رہی ہے تو کہاں
دیکھ
چٹانیں زمیں کے گوشے گوشے میں ابھرتی آرہی ہیں

اور کالے پتھروں کے جسم سے
ہونٹ، آنکھیں، ہاتھ پیدا ہو رہے ہیں
(شہریار: ایک اور التجا)

مگر میں کس قدر بد بخت ہوں
صدیوں سے صید آئینہ ہوں— کاش میں بھی
عکس ہوتا، دشمن پرکار، خنجر، خون کا رسیا
وہ میرے روبرو رہتا، جو میرا عکس ٹھہرا ہے
میں روز و شب جنون قتل سے حرف جواں ہوتا
میں روز و شب لہو کے ساحلوں پر بے اماں ہوتا
(بلراج کومل: آئینہ)

شہر یار کے یہاں واقعی صورت حال کے اظہار کے لیے اعضاء جسم کا ذکر کیا گیا ہے۔ یہ نظم شاعر کے اس خوف کا اظہار کرتی ہے جو اسے ایک غیر ہمدرد لاتعلق اور معاندانہ جذبات سے بھر پور معاشرے میں محسوس ہوتا ہے۔ بلراج کومل کی نظم شخصی ناکامی کا استعارہ ہے جس کے لیے بدبخت، دشمن پرکار، خنجر، خون کا رسیا، عکس وغیرہ الفاظ واقعاتی حوالے کا کام کرتے ہیں۔ یہی یا ان سے ملتے جلتے تجربات جب غزل میں آتے ہیں تو واقعاتی حوالے کی غیر موجودگی ایک بالکل مختلف اور غیر واقعی تناظر پیدا کرتی ہے۔ مندرجہ بالا ٹکڑوں کے سامنے یہ اشعار رکھیے۔

گھر ہوں اپنی ہی پرچھائیوں میں چار طرف　　پڑا ہے لب کے عجب دشمنوں سے رن میرا (زیب غوری)
ہر گھڑی عمر فرومایہ کی قیمت مانگے　　مجھ سے آئینہ مرا میری ہی صورت مانگے (خلیل الرحمٰن اعظمی)

یہ بات فوراً صاف ہو جاتی ہے کہ واقعاتی بیان (یعنی حقیقی اشیاء و واقعات کا ایسا بیان جس میں ان کو پہچان لینا ممکن ہو) غزل کا انداز نہیں ہے۔ غزل ویت نام کے واقعات سے متاثر ہو کر کہی جا سکتی ہے، لیکن اس میں گولہ بارود کا ذکر نہ ہوگا۔ غزل کی اسی بالواسطگی سے فائدہ اٹھا کر احتشام صاحب نے اپنی عشقیہ حزنیہ غزل کو "بیاد ویت نام" کا عنوان دے دیا ہے۔ کچھ جدید شعرا مثلاً منیر نیازی کی بعض نظموں میں واقعاتی حوالے کا فقدان یہ ثابت نہیں کرتا

کہ غزل نظم کے قریب آرہی ہے، بلکہ صرف یہ ثابت کرتا ہے کہ جدید نظم جدید غزل سے متاثر ہے۔ ممکن ہے ایک وقت ایسا بھی آئے (اگرچہ نظم کے مزاج اور تقاضوں کو دیکھتے ہوئے یہ ممکن نہیں نظر آتا) کہ نظم واقعیت کو بالکل ترک کر دے اور صرف استعارے پر قناعت کرے۔ اگر ایسا ہوا تو نظم اور غزل کی تفریق بے معنی ہو جائے گی، یا اس وقت غزل صرف روایتی پِسے پِٹے مضامین کے لیے مخصوص ہو کر رہ جائے گی اور اچھی شاعری کی بساط پر صرف نظم کا بول بالا ہوگا۔

(1971)

مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق

(سودا، میر، غالب)

اگرچہ یہ بات بار بار کہی جاچکی ہے لیکن پھر بھی اسے دہرانا شاید بے فائدہ نہ ہو کہ کسی شاعر کی انفرادیت کو پہچاننے، پرکھنے یا اس سوال کو طے کرنے میں کہ اس میں انفرادیت ہے بھی کہ نہیں، ہمیں پایان کار اس کے اسلوب کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ موضوعات کسی کی ملکیت نہیں ہیں۔ حد سے حد یہ کہا جاسکتا ہے کہ کسی موضوع کے بارے میں کسی شاعر کا اپنا مخصوص رویہ ہوسکتا ہے لیکن اس رویئے کی نشان دہی اتنی آسان نہیں جتنی معلوم ہوتی ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ کوئی رویہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اس قدر لطیف ہوتا ہے اور دوسرے رویوں سے اس کا فرق اس قدر نازک کہ ہمیں اس اختلاف کا اظہار کرنے کے لیے الفاظ نہیں ملتے۔ یہ تو شاید ممکن ہو جائے کہ ہزار وقت اور خرابی کے بعد ہم دو شاعروں کے درمیان رویئے کے فرق کو بیان کرسکیں اور اس کو مثالوں سے ایک حد تک واضح بھی کرسکیں۔ لیکن جب عمومی طور پر بات کی جائے، مثلاً یہ سمجھانے کی کوشش ہو کہ ظفر اقبال کا رویہ منیر نیازی، شہریار، قاضی سلیم اور زیب غوری سے کس درجہ اور کس طرح مختلف ہے، تو معاً محسوس ہوتا ہے کہ ان نزاکتوں کو حیطۂ اظہار میں لانا تنقید کے بس کی بات نہیں۔ خیر، یہ تو بہت باریک باتیں ہیں۔ موٹی اور سامنے کی باتیں بھی سمجھاتے وقت تنقید کی زبان سوکھ جاتی ہے، یہ اکثر دیکھا گیا ہے۔ مثلاً اگر یہ پوچھ لیا جائے کہ شہریار کی عشقیہ شاعری اور زبیر رضوی کی عشقیہ شاعری میں کیا فرق ہے تو گھوم پھر کر یہی کہنا پڑتا ہے کہ دونوں اپنی اپنی جگہ ٹھیک ہیں۔ اور دراصل اس میں نقاد کا اتنا قصور نہیں جتنا خود تنقید کا ہے۔ اقداری فیصلے آسان ہیں لیکن ان فیصلوں کو دلائل سے مستحکم کرنا آسان نہیں۔ شہریار منیر نیازی سے مختلف ہیں، یہ ایک طرح کا اقداری فیصلہ ہے۔ لیکن کیوں

مختلف ہیں؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے اقداری تنقید کے پاس لہجہ، اسلوب کی نرمی، درشتی، تڑپ، چبھن اظہار ذات کی کوشش، داخلیت، خارجیت، نزاکت، اچھوتا پن وغیرہ الفاظ ہیں جنھیں بہت آسانی سے الٹ پھیر کر دوسرے شعرا پر چسپاں کیا جاسکتا ہے، چاہے وہ منیر نیازی اور شہر یار سے بہت مختلف ہوں۔ مثلاً محمد علوی اور عادل منصوری کا فرق بیان کرنے کے لیے بھی انھیں الفاظ کی مدد سے کہنا ہوگا: محمد علوی کا لہجہ مختلف ہے، ان کے یہاں خارجیت زیادہ ہے یا کم ہے۔ عادل منصوری کے یہاں تڑپ کم ہے، درشتی زیادہ ہے یا تڑپ زیادہ ہے، درشتی کم ہے۔ ظاہر ہے کہ نقاد یا قاری کے پاس کوئی ایسی مشین یا پیمانے تو ہیں نہیں کہ وہ ان عناصر کے صحیح ناپ تول سے آگاہ ہو سکے، لہٰذا دونوں اپنے اپنے مقدور کی حد تک اشعار کا بدن ٹٹولتے رہتے ہیں۔ اور کبھی کبھی جب کوئی پکی بات ہاتھ لگ جاتی ہے تو بغلیں بجاتے ہیں۔ نارتھراپ فرائی کا یہ کہنا درست سہی کہ تنقید میں اقداری فیصلہ ناگزیر ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اقداری فیصلہ کیوں کر ہو؟ ظاہر ہے کہ اس کا ایک جواب یہ ہو سکتا ہے کہ ذوق اور وجدان کی بنا پر۔ تب دوسرا سوال یہ اٹھے گا کہ وجدان اور ذوق کی بنا پر کیے گئے فیصلے کو منوانے کی صورت کیا ہوگی؟ ظاہر ہے کہ دلائل دینے ہوں گے۔ یہ دلائل کہاں سے آئیں گے؟ یہ کہہ کر تو گلو خلاصی ممکن نہیں کہ منیر نیازی اس لیے بہترین شاعر ہیں کہ ان کے موضوعات نہایت نفیس ہیں۔ یہ بات تو قدامہ ابن جعفر جیسا کھوسٹ بھی اپنی نقدالشعر میں لکھ گیا ہے کہ موضوع کی خوبی کا شعر کی خوبی سے کوئی تعلق نہیں۔ لیکن اگر مان لیجیے کہ ایسا ہی ہے اور موضوع کی خوبی کا شعر کی خوبی سے نہایت گہرا اور اصلی تعلق ہے تو ان نظموں کے بارے میں فیصلہ کیسے ہوگا جن کا موضوع ایک ہی ہے؟

لہٰذا اقداری فیصلے کی مضبوطی کے لیے سہی، لیکن اسلوب کو معیار بنا کر ہمیں کچھ اور فیصلے صادر کرنے ہوں گے۔ دوسری طرح یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اقداری فیصلے کے لیے موضوع کا حوالہ غیر ضروری ہے، صرف اسلوب کو معیار بنا کر اچھے برے کا حکم لگایا جاسکتا ہے۔ چلیے یہ بات مان لی۔ لیکن اسلوب کا مطالعہ کیوں کر ہو؟ ایک مثال ملاحظہ ہو:

> (انھوں) نے غزل کو نیا اسلوب، نیا انداز فکر، نئی تشبیہات اور نئی کیفیات دی ہیں۔ زندگی کی تلخ حقیقتوں کو بھی انھوں کے اشعار کے سانچے میں اس طرح ڈھالا ہے کہ تلخیوں کی شدت برقرار رہتے ہوئے بھی رنگ و حسن کی پرکاری

موجود ہے۔
تو یہی ہے آپ کے مطالعۂ اسلوب کا ڈھنگ؟ یہ کس شاعر کا ذکر ہے؟ میر، غالب، اقبال، ہماشما، سب کے بارے میں وہی کہا جاسکتا ہے، بلکہ کہا ہی گیا ہے، جو مندرجہ بالااقتباس میں ہے۔

اس قسم کی تاثراتی تعمیم زدگی سے انحراف اور اس کے ردعمل کے طور پر مغرب میں جو تنقید وجود میں آئی اسے اسلوبیات Stylistics کا نام دیا گیا ہے۔ اسلوبیات سے اتنا فائدہ تو ضرور ہوا ہے کہ شعری تنقید میں لفظ کی اہمیت مسلم ہوگئی ہے، اور یہ مان لیا گیا ہے کہ تنقید دراصل اسی وقت درستی کے معیار کو چھوسکتی ہے جب وہ الفاظ سے معاملہ فہمی کرے۔ اسلوبیاتی نقادوں نے یہ ثابت کر دیا کہ کسی فن پارے کی اثریت یا اس سے پیدا ہونے والے تاثر کا رشتہ الفاظ کے اس مخصوص نظم ضبط سے، جو اس فن پارے کا خاصہ ہے، ثابت کیا جاسکتا ہے اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ فن پارے کی اثریت یا اس کے تاثر کی توجیہہ اگر ممکن ہے تو اس مخصوص لفظی تنظیم کے حوالے سے، جو اس فن پارے میں ملتی ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ فن پارے سے پیدا ہونے والے تاثر کی قدر و قیمت کیسے معلوم ہو؟ یہ کیسے معلوم ہو کہ اگر کسی فن پارے کے اسلوبیاتی خواص فلاں فلاں بیان کر دیے گیے تو یہ بھی ثابت ہوگیا کہ وہ فن پارہ اچھا ہی ہے؟ چنانچہ ایمان دار قسم کے اسلوبیاتی نقادوں نے تسلیم کیا ہے کہ اس قسم کی تنقید کا زیادہ تر کام محض روداد یہ Descriptive ہے۔ ہم یہ تو بتاسکتے ہیں کسی فن پارے میں افعال ناقصہ کتنی بار آئے ہیں اور ان کے ذریعہ کس قسم کا ڈھانچہ وجود میں آیا ہے۔ لیکن ہم یہ نہیں بتاسکتے کہ افعال ناقصہ کا یہ استعمال حسن ہے یا عیب۔ اسلوبیات کا زیادہ تر تعلق زبان شناسی سے ہے، زبان شناسی Linguistics بہرحال ایک علم ہے، فن نہیں۔ جب کہ ادب ایک فن ہے علم نہیں۔ علم کی بنیاد حقائق پر ہوتی ہے، فن کی بنیاد اقدار پر۔ دونوں میں کوئی بہت گہرا میل نہیں۔ ادب چاہے بالکل منسوخ نہ ہو لیکن علم تو یقیناً پورا منقطع ہوتا ہے؟ ان کا میل شاید ممکن ہی نہیں ہے۔ ایک اسلوبیاتی نقاد کا کہنا ہے کہ ہمارا کام صرف یہ ہے کہ ہم اس موضوعی تاثر کو جو اپنے اسلوب کے ذریعہ فن پارہ ہم پر خلق کرتا ہے کسی نہ کسی طرح ایک معروضی اوزار کی شکل دے دیں تاکہ اس کے ذریعہ اسلوب شناسی ممکن ہوسکے اور ایسا کرنے کا صرف ایک ہی راستہ ہے، وہ یہ کہ ہم اقداری فیصلے کے مواد کو بالکل ہی نظرانداز کردیں اور اس کو اپنے

مطالعے کے لیے صرف ایک اشارہ سمجھیں۔ اب یہاں پر سب سے بڑی مشکل تو یہ آتی ہے کہ کوئی ضروری نہیں کہ ہر شخص کا موضوعی تاثر ایک سا ہو۔ اگر بہ فرض محال دو ''اوسط قاریوں'' کا موضوعی تاثر ایک سا ہو بھی گیا، تو بھی یہ محض ''ایک سا'' ہوگا۔ بالکل ایک نہیں ہوسکتا۔ کیوں کہ بالکل ایک ہونے کی صورت میں دونوں اوسط قاری بھی ایک ہی شخص ہوں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ ممکن نہیں ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ شعر کے فقید المثال Unique اور ناقابل ترجمہ ہونے کی دلیل یہ دی جاتی ہے کہ شعر میں موضوع اور ہیئت متحد ہوتے ہیں، جو موضوع ہے وہی ہیئت۔ اور ہیئت و موضوع کے اتحاد کی دلیل یہ دی جاتی ہے کہ چوں کہ ہر شخص اپنی اپنی جگہ فقیدالمثال Unique ہوتا ہے اس لیے یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ کوئی شخص کسی دوسرے کی بات کو اپنی ہیئت میں کہہ دے، دریں صورت، یہ تو ممکن ہی نہیں ہے کہ الف کا موضوعی تاثر ب کے موضوعی تاثر سے سرمو مختلف نہ ہو۔ اس طرح اسلوبیاتی نقاد کا یہ دعویٰ کہ وہ موضوعی تاثر کو معروضی اوزار کی شکل دے کر اسلوب شناسی کے اصول متعین کر سکتا ہے، سو فی صدی درست نہیں ہوسکتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک حد تک (ممکن ہے بڑی حد تک) یہ ممکن العمل ہے کہ اسلوبیات کی مدد سے اسلوب شناسی کے عمومی اصول متعین ہوسکیں۔

لیکن پھر اقدار کا کیا ہوگا؟ ہمارے اسلوبیات پرست نقاد کے لیے یہ تو ممکن نہیں ہو سکا ہے کہ وہ اقدار سے بالکل کنارہ کش ہو جائے۔ وہ یہ کہتا ہے کہ اقدار کی حیثیت محض ایک اشارے کی ہے۔ یعنی ہم کسی فن پارے کو اسلوبیاتی مطالعے کے لیے اسی وقت منتخب کرتے ہیں جب ہمیں معلوم ہو کہ اس میں اچھے ادب کے خواص موجود ہیں۔ پھر سوال یہ اٹھتا ہے کہ ان ہی (اچھے ادب کے خواص) کو معلوم کرنے اور جاننے کے لیے تو ہم اسلوبیاتی تجزیے کا خشک ہفت خواں طے کرنے کو آمادہ ہوئے تھے۔ مگر آپ نے تو بس یہ کہہ کر قصہ پاک کر دیا کہ اسلوبیاتی تجزیہ ہوگا ہی اسی فن پارے کا جس میں یہ خواص موجود ہوں۔ اس طرح بات وہیں رہتی ہے۔ لہٰذا مسئلہ اب ہمارے سامنے یوں ہے:

(۱) اقداری تنقید تعمیم اور گول مول اصطلاحوں کا سہارا لیتی ہے۔ وہ یہ تو بتا دیتی ہے کہ فلاں فن پارہ اچھا یا اہم ہے، لیکن کیوں اچھا یا اہم ہے، اس کی وضاحت کرتے وہ بغلیں جھانکنے لگتی ہے۔

(2) اسلوبیاتی تنقید خاصی حد تک قطعی ہوتی ہے، لیکن یہ بتانے سے قطعاً قاصر ہے کہ جس فن پارے کا تجزیہ وہ کر رہی ہے اس میں اچھائی کیا ہے۔ یعنی وہ کیوں اچھا یا اہم ہے۔

(3) اقداری تنقید (اگر بہت ایمان داری اور محنت سے کی جائے) ہمیں ان فنی اقدار کے بارے میں بتاتی ہے جو کسی فن پارے میں پائے جاتے ہیں۔

(4) اسلوبیاتی تنقید (اگر بہت ایمان داری اور محنت سے کی جائے) اسلوب شناسی میں کارآمد ہوتی ہے۔

(5) کسی فن پارے کی قیمت متعین کرنے کے لیے اس کے اسلوب کا حوالہ ناگزیر ہے، لیکن یہ حوالہ نہ تو اقداری تنقید کے اصول کی روشنی میں پوری طرح کام یاب ہو سکتا ہے، اور نہ اسلوبیاتی تنقید کے اصول کی روشنی میں مکمل طور پر برتا جا سکتا ہے۔

مندرجہ بالا مقدمات پر غور کرنے کے لیے تنقیدی کتابوں سے نمونے ڈھونڈنا چنداں ضروری نہیں۔ کسی بھی مروجہ تنقیدی کتاب کا کوئی بھی صفحہ اس کے لیے کافی ہے۔ ان مقدمات کی روشنی میں مندرجہ ذیل اصول قائم کرنا بھی بہت مشکل نہیں ہے۔

(1) تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ کوئی ایسا راستہ وضع کرے جس میں اسلوبیات اور اقدار دونوں کی بقا اور تحفظ ممکن ہو۔

(2) اسلوبیات کے اصولوں کا تحفظ صرف اس طرح ممکن ہے کہ موضوعی تاثر کا حوالہ نہ دے کر صرف ان اسلوبیاتی خصائص کی روشنی میں مطالعہ کیا جائے جن کی معروضی حیثیت مسلم ہو۔ مثلاً یہ نہ پوچھا جائے کہ ''نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا'' میں فعل ناقص کی کیا اہمیت ہے؟ بلکہ یہ پوچھا جائے کہ اس مصرعے میں جو الفاظ ہیں وہ کس قسم کے ہیں (دیسی، بدیسی) ان کو برتنے کا انداز کیسا ہے (فارسی اضافت ہے کہ نہیں) ان کی آوازیں کس طرح کی ہیں (طویل، مختصر، معروف، مجہول وغیرہ) یہ بھی نہ پوچھا جائے کہ اگر مصرع نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا نہ ہو کر نقش ہے فریادی کس کی شوخیٔ تحریر کا ہوتا تو کیا فرق پڑتا؟ یعنی یہ نہ کہا جائے کہ موجود صورت میں مصرع بیان اور سوال میں منقسم ہو گیا ہے (نقش فریادی ہے / کس کی شوخیٔ تحریر کا) اور یہ بھی اس کی ایک قوت ہے۔ کیوں کہ یہ بھی ایک موضوعی بیان ہے۔ مسلم معروضی حیثیت رکھنے والے سوالات کے جوابات کو یکجا کیے جائیں اور ان کی روشنی میں نتائج مرتب کیے جائیں تو شاید ایک واضح تصویر سامنے آ سکے۔

(3) اقداری تنقید کے اصولوں کا تحفظ صرف اس طرح ممکن ہے کہ جن اقدار کو معیار بنایا جائے ان کی فنی حیثیت مسلم ہو۔ موضوعات کو اقدار نہ سمجھ لیا جائے۔ مثلاً اگر کسی فن پارے میں شکست ذات کا ذکر ہو تو محض اسی وجہ سے اس کو اچھا فن پارہ نہ مان لیا جائے، بلکہ یہ پوچھا جائے کہ اس موضوع کے اظہار کے لیے کن فنی اقدار کو برتا گیا ہے۔ یعنی استعارہ ہے کہ نہیں؟ علامت کا کیا مقام ہے؟ آہنگ کا حسن کس طرح ظاہر ہوا ہے؟ وغیرہ۔ اگر استعارہ ہے تو کس پائے کا ہے، اگر قافیہ ہے تو اس نے شعر سازی میں کتنا کام کیا ہے، علامت پیش پا افتادہ ہے، رسمی ہے یا ذاتی ہے۔

(4) فنی اقدار کی نشان دہی کرنا تنقیدی عمل کا جز و اعظم ہے۔ لیکن یہ نشان دہی اسی وقت ممکن ہے جب ان فنی اقدار کی انفرادی حیثیت کا انعکاس فن پارے میں ثابت ہو سکے۔ اس انعکاس کا ثبوت اسلوبیات کی روشنی میں مل سکتا ہے۔ بشرطیکہ اسلوب کا مطالعہ اقدار کو معطل کر کے نہ کیا جائے بلکہ اقدار کی پشت پناہی کے لیے کیا جائے۔

(5) اسلوب کا مطالعہ اور چیز ہے، خالص اسلوبیاتی تجزیہ اور چیز۔ اسلوب کا مطالعہ اصل تنقید ہے، بشرطیکہ وہ اقداری مطالعے کی پشت پناہی کرتا ہو یا کر سکتا ہو۔ یعنی نہ یہ کہنا درست ہے کہ فلاں فن پارہ اچھا ہے، نہ یہ کہنا درست ہے کہ فلاں فن پارے کا اسلوب اپنے اندر مندرجہ ذیل خواص رکھتا ہے، بلکہ صرف یہ کہنا درست ہے کہ فلاں فن پارے کا اسلوب اپنے اندر مندرجہ ذیل خواص رکھتا ہے اس لیے وہ خوب صورت ہے، اس لیے وہ فن پارہ اچھا ہے۔ یا یہ کہ فلاں فن پارے کا اسلوب اپنے اندر مندرجہ ذیل خواص رکھتا ہے اس لیے وہ منفرد ہے اس لیے وہ فن پارہ اہم ہے، یا یہ کہ فلاں فن پارے کا اسلوب اپنے اندر مندرجہ ذیل خواص رکھتا ہے اور اس لیے وہ منفرد اور خوب صورت ہے۔ لہٰذا وہ فن پارہ اچھا اور اہم ہے۔

ایک طرح سے دیکھا جائے تو منفرد اور خوب صورت کی تفریق کچھ بہت ضروری نہیں۔ کیوں کہ خوب صورت کی ایک پہچان یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ منفرد ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کا اسلوب خوب صورت ہے، کیوں کہ منفرد ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ غالب کا اسلوب منفرد ہے، کیونکہ خوب صورت ہے (یعنی اس کی خوب صورتی منفرد ہے۔) ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ چوں کہ غالب کا اسلوب منفرد ہے، اس لیے وہ خوب صورت ہے۔ لیکن عام طور پر شاعری کی تنقید میں انفرادیت کی قدر خوب صورتی کی قدر سے الگ اس لیے رکھا جاتا ہے کہ

زیادہ تر حالات میں انفرادیت ایک قدر مستزاد ہوتی ہے۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ کسی شاعر کا اسلوب خوب صورت ہو لیکن منفرد نہ ہو، بدیں معنی کہ اس طرح کی خوب صورتی اوروں کے یہاں بھی مل سکتی ہو۔ لہٰذا آخری تجزیے میں یہ ڈھونڈنا پڑتا ہے کہ کسی شاعر میں کون سی ایسی خوب صورتی ہے جو دوسروں کے یہاں کم ملتی ہو یا بالکل نہ ملتی ہو۔ لہذا مطالعۂ اسلوب کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ مطالعہ کرنے والا خود کو صرف اس شاعر تک محدود نہ رکھے جو اس کا مخصوص موضوع بحث ہے بلکہ وہ آگے پیچھے بھی دیکھتا جائے کہ اور شاعروں کے یہاں کیا صورت حال ہے۔ اس حقیقت کو ایلیٹ نے بڑی خوب صورتی سے واضح کیا ہے، اگرچہ اس نے یہ بات مختلف سیاق وسباق میں کہی تھی:

> ...اگر ہم کسی شاعر کا مطالعہ (اس کی انفرادیت کے) تعصب کو نظر انداز کرتے ہوئے کریں تو ہمیں اکثر یہ محسوس ہوگا کہ اس کے کلام کے صرف بہترین حصے ہی نہیں، بلکہ منفرد ترین حصے بھی وہ ہیں جن میں اس کے اسلاف نے اپنی لافانیت کا اظہار انتہائی پر زور ڈھنگ سے کیا ہے... کوئی بھی شاعر کوئی بھی فن کار، تنہا حیثیت سے اپنے مکمل معنی نہیں رکھتا... یہ ضرورت اور مجبوری کہ شاعر (پرانوں سے) تطابق رکھتا ہے، ان میں مربوط ہوتا ہے، یک طرفہ نہیں ہوتی۔ جب کوئی نیا فن پارہ وجود میں آتا ہے تو یہ کوئی ایسا واقعہ نہیں ہوتا جو تنہا ہو، بلکہ جو کچھ واقع ہوتا ہے وہ بہ یک وقت ان تمام فن پاروں پر بھی واقع ہوتا ہے جو پہلے گزر چکے ہیں۔

ظاہر ہے کہ یہ بات ایلیٹ نے روایت اور ماضی کے زندہ وجود کے حوالے سے کہی ہے، لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ جو بات ماضی پر صادق آتی ہے وہ اس سے کہیں زیادہ شدت کے ساتھ حال پر بھی صادق آتی ہوگی۔

مثلاً ہمارے لیے یہ ممکن نہیں ہے کہ غالب یا ظفر اقبال یا میرانیس کے اسلوب کا مطالعہ کرتے وقت اس بات کو بالکل نظر انداز کردیں کہ ان کے اسالیب ان کے ہم عصروں، پیش روؤں (اور اگر شاعر ماضی کا ہے تو اس کے بعد آنے والوں) کے سامنے کیا رنگ اختیار کرتے ہیں۔ سیزان نے رنگوں کے بارے میں کہا تھا کہ دو سرخ رنگ ایک طرح کے نہیں ہوسکتے اور نہ یہ ممکن ہے کہ اگر دو رنگ (مثلاً سرخ اور سبز) اکٹھے ہو جائیں تو سبز بالکل سبز

ہی رہ جائے اور سرخ بالکل سرخ ہی رہے۔ سرخ، سبز پر اثر انداز ہوگا اور سبز سرخ پر۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی تصویروں میں (مثلاً اگر سیب کی تصویر ہے) ہر سرخ چیز الگ طرح کی سرخی میں بنی ہوئی ہے۔ بعینہٖ یہی حال اسالیب کا ہے۔ غالب کا اسلوب جب میر کے مقابل رکھا جائے گا تو دونوں متاثر ہوں گے۔ اگر مطالعہ اس طرح کیا جائے کہ بس انھیں کا ذکر ہو، کسی اور کا نہ ہو، تو اسلوب کا مطالعہ ادھورا رہے گا۔

آپ کہیں گے کہ یہ ممکن نہیں ہے کہ ایک شاعر کا مطالعہ کرتے وقت تمام طرح کے شاعروں کا ذکر کیا جائے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ تمام طرح کے شاعروں کا ذکر کیا جائے، ممکن ہے ذکر صرف ایک دو شاعروں کا ہو جن کا حوالہ دیے بغیر اسلوب کی پہچان متعین نہ ہو سکے۔ لیکن یہ قطعاً ضروری ہے کہ نقاد کو دوسرے صاحب اسلوب شعرا یا اہم شعرا کے اسالیب کا احساس اور تخلیقی تجربہ ہو چکا ہو۔ اگر کوئی انگریزی داں شخص اردو پڑھے اور صرف غالب کو پڑھے، پھر غالب پر تنقید لکھے تو وہ تنقید نہایت پست درجہ کی ہوگی۔ کیوں کہ وہ انگریزی داں شخص میر، سودا، انیس، اقبال، ظفر اقبال، سے ناواقف ہوگا۔ لہٰذا وہ غالب سے بھی ناواقف ہوگا۔ بنیادی بات یہ ہے کہ غالب کے نقاد کو نظیر اکبر آبادی کا بھی شعور ہونا چاہیے اور دیا شنکر نسیم کا بھی اور منیر نیازی کا بھی۔ نہ یہ ان سے الگ ہے، نہ وہ اس سے الگ ہو سکتے ہیں۔ تقابلی شعور کی اس کمی کی وجہ سے ہمارے اکثر نقاد اور قاری جدید شاعری پڑھ کر گھبراتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ ان کے ساتھ زیادتی ہو رہی ہے۔ تقابلی شعور کے بارے میں خیال رہے کہ یہ تقابلی مطالعے سے الگ اور مختلف ہے۔ تقابلی مطالعہ صرف فہرست تیار کرتا ہے، فلاں عنصر ہے، فلاں عنصر نہیں ہے۔ تقابلی شعور فہرست تیار کر کے اس سے فوراً تنقیدی نتائج مرتب کرتا ہے، اور اس فہرست کی کارفرمائی ماضی و مستقبل میں ڈھونڈ لیتا ہے۔ تقابلی مطالعہ معلموں کا کام ہے، تقابلی شعور نقادوں کا خاصہ ہے۔

مثال کے طور پر سودا، میر اور غالب کے اسالیب کا مطالعہ کیوں کر ہو؟ آہ اور واہ، پستش بہ غایت پست، بلندش بسیار بلند، سودا کے جو بالیں پہ ہوا جو شور قیامت، اگر اس کو استاد کامل مل گیا تو بڑا شاعر ہوگا ورنہ مہمل بکے گا، تخیل کی پیچیدگی اور خیال کی نزاکت، ان سب کی بات تو ہو چکی۔ گھلاوٹ اور سوز و گداز کی بات بھی ہوگئی، صلابت اور اکھڑپن کی بھی، سوال پھر بھی وہاں ہی رہا کہ مندرجہ ذیل شعروں میں سودا، میر اور غالب کو کس طرح پہچانا جایے:

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے — مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا
ایک دن تجھ سے سنگ اٹھتے نہ دیکھا کارواں — اے جرس حاصل کچھ اس فریاد بے تاثیر کا
نالہ کش ہیں عہد پیری میں بھی تیرے در پہ ہم — قدِ خم گشتہ ہمارا حلقہ ہے زنجیر کا

اس بات کو نظر انداز کیجیے کہ غالب کا شعر بہت مشہور ہے۔ ہم اسے فوراً پہچان لیں گے۔ فرض کیجیے کہ ہم آپ ایسے طالب علم ہیں جنھوں نے یہ غزلیں پہلے کبھی نہیں پڑھیں نہ سنیں۔ اب ہم کیوں کر پہچانیں گے کہ یہ شعر کن لوگوں کے ہیں؟ ظاہر ہے کہ صرف ایک ایک شعر سے شاعر کو پہچاننا بہت ہی مشکل ہے۔ اردو میں لاکھوں شاعر ہوئے ہیں، خدا معلوم کس نے یا کن لوگوں نے یہ شعر کہے ہوں؟ لیکن ہم کو یہ بتا دیا گیا ہے کہ میر، غالب اور سودا کا ایک ایک شعر ہے، اب پہچانیے۔ یہ دعویٰ تو نہیں کیا جاسکتا ہے کہ اگر ہم ان شعرا کے اسالیب کا مطالعہ کیا ہوگا تو ہم فوراً پہچان ہی لیں گے کہ کون سا شعر کس کا ہے، لیکن یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اگر ہم ان شعرا کے اسالیب سے واقف ہوں اور اردو شاعری کا تقابلی شعور رکھتے ہوں تو ہمیں فیصلہ کرنے میں خاصی سہولت ہوگی۔ لیکن تنقید کوئی لال بجھکو کا کھیل نہیں ہے۔ مطالعۂ اسلوب اور تقابلی شعور کا مقصد یہ نہیں ہے کہ ہم اس طرح کی پہیلیاں بوجھیں اور آخر کہہ دیں کہ معلوم ہوتا ہے سودا اور میر نے غالب کے رنگ میں شعر کہے ہیں۔ مطالعۂ اسلوب اور تاریخی شعور کا مقصد یہ ہے کہ ہم ان کی روشنی میں شعرا کے پورے کلام یا ان کے کلام کے ایک معتد بہ حصے کو دیکھ کر حکم لگا سکیں کہ ان کے اسلوب میں یہ خواص ہیں، یہ محاسن ہیں، یہ انفرادیتیں ہیں۔

اب اس تمہید کی روشنی میں پوری غزل کا مطالعہ کر کے دیکھیے۔ شاید کوئی ایسی صورت پیدا ہو جو انفرادیت اور اختصاص کی نشان دہی کر سکے۔ ایسا نہیں ہے کہ اسلوب اور فنی اقدار کا مطالعہ بس انھیں عنوانات کے تحت ہونا چاہیے جو میں نے قائم کیے ہیں۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ جو عنوانات میں نے قائم کیے ہیں وہ بنیادی اور ناگزیر ہونے کے ساتھ ساتھ بہت ہی سادہ، آسان اور حتی الامکان معروضی حیثیت رکھتے ہیں۔

(1) سودا

ہے یہ دیوانہ مرید اس زلف چھٹ کس پیر کا — سلسلہ بہتر ہے سودا کے لیے زنجیر کا

زخم دل پاوے مرے سوز سخن سے التیام چاک ملتا ہے زبان شمع سے دل گیر کا
گل مرے مشہد پہ کب بھیجے ہے وہ ابرو کماں طرح غنچے کے کھلے جب تک نہ پیکاں تیر کا
ایک دن تجھ سے سلگ اٹھتے نہ دیکھا کارواں اے جرس حاصل کچھ اس فریاد بے تاثیر کا
توڑ کر بت خانے کو مسجد بنائی تو نے شیخ برہمن کے دل کی بھی کچھ فکر ہے تعمیر کا
سیم و زر کے آگے سودا کچھ نہیں انسان کی خاک ہی رہنا بھلا تھا بلکہ اس اکسیر کا

(کلیات مرتبہ آسی، نول کشور، 1932، جلد اول، صفحہ 12)

(2) میر

سیر کے قابل ہے دل صد پارہ اس نخچیر کا جس کے ہر ٹکڑے میں ہو پیوست پیکاں تیر کا
سب کھلا باغ جہاں الا یہ حیران و خفا جس کو دل سمجھے تھے ہم سو غنچہ تھا تصویر کا
بوئے خوں سے جی رکا جاتا ہے اے باد بہار ہوگیا ہے چاک دل شاید کسو دل گیر کا
کیوں کہ نقاش ازل نے نقش ابرو کا کیا کام ہے اک تیرے منھ پر کھینچنا شمشیر کا
رہ گزر سیل حوادث کا ہے بے بنیاد دہر اس خرابے میں نہ کرنا قصد تم تعمیر کا
بس طبیب اٹھ مری بالیں سے مت دے دردِ سر کام یاں آخر ہوا اب فائدہ تدبیر کا
نالہ کش ہیں عہد پیری میں بھی تیرے در پہ ہم قد خم گشتہ ہمارا حلقہ ہے زنجیر کا
جو ترے کوچے میں آیا پھر وہیں گاڑ اسے تشنۂ خوں میں تو ہوں اس خاک دامن گیر کا
خون سے میرے ہوئی یک دم خوشی تم کو تو لیک مفت میں جاتا رہا جی ایک بے تقصیر کا
لخت دل سے جوں چھڑی پھولوں کی گونڈھی ہے ولے فائدہ کچھ اے جگر اس آہ بے تاثیر کا
گور مجنوں سے نہ جاویں گے کہیں ہم بے نوا عیب ہے ہم میں جو چھوڑیں ڈھیر اپنے پیر کا
کس طرح مانئے یارو کہ یہ عاشق نہیں رنگ اڑا جاتا ہے ٹک چہرہ تو دیکھو میر کا

(کلیات مرتبہ ظل عباس عباسی، دہلی، 1968، صفحہ 116)

(3) غالب

(الف)

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا
کاو کاو سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے　　سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا
آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے　　مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا
بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا　　موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

(ب)

آتشیں پا ہوں گداز وحشت زنداں نہ پوچھ　　موئے آتش دیدہ ہے ہر حلقہ یاں زنجیر کا
شوخی نیرنگ صید وحشت طاؤس ہے　　دام سبزے میں ہے پرواز چمن تسخیر کا
لذت ایجاد ناز افسون عرض ذوق قتل　　نعل آتش میں ہے تیغ یار سے نخچیر کا
خشت پشت دست عجز وقالب آغوش وداع　　پر ہوا سیل سے پیانہ کس تعمیر کا
وحشت خواب عدم شور تماشا ہے اسد　　جو مژہ جوہر نہیں آئینہ تعبیر کا

(نسخہ عرشی، علی گڑھ، 1958، صفحہ 142، 11)

غزلیں آپ نے ملاحظہ کر لیں۔ اب تجزیے پر آیئے۔

سب سے پہلے تو اشعار گن لیجیے: سودا چھ (6)، میر بارہ (12)، غالب دس (10)۔ یہاں تک تو اتفاقی امر ہے۔ ممکن ہے ان غزلوں میں اور بھی اشعار رہے ہوں۔ لیکن ہمارے پاس موجودہ شکل میں یہ اتنے ہی اشعار پر مشتمل ہیں۔ لہٰذا محض اس گنتی کی روشنی میں ان شعرا کو کم گو یا پرگو ہونے کی سند نہیں مل سکتی۔ لیکن الفاظ کی تعداد کا معاملہ دوسرا ہے، کیوں کہ ان اشعار میں جتنے الفاظ استعمال ہوئے ہیں ان کی گنتی ہمیں اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ ایک زمین و بحر میں شعر کہنے کے باوجود ہر شاعر کے یہاں الفاظ کا اوسط ایک سا یا تقریباً ایک سا نہیں ہوتا۔ ہر شاعر اپنے مخصوص مزاج کے مطابق لفاظی یا کفایت الفاظ کا اصول غیر شعری طور پر اختیار کرتا ہے۔ اگر کسی شاعر نے زیادہ الفاظ استعمال کیے ہیں تو ہم اسے اس شاعر کے مقابلہ میں لفاظ اور فضول خرچ ٹھہرائیں گے جس نے اتنی ہی وسعت میں کم الفاظ سے کام نکال لیا ہے۔ رمل مثمن محذوف کا ڈھانچا گویا ایک قطعہ زمین ہے جس میں شاعر کو مکان بنانا ہے۔ ردیف و قافیہ اس کی چہار دیواری ہیں (کیوں کہ یہ تینوں میں مشترک ہیں) الفاظ گویا اینٹیں ہیں جن سے ہر شاعر نے زمین کا چپہ چپہ بھر دیا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ کس شاعر نے اپنی زمین بھرنے کے لیے زیادہ اینٹیں استعمال کی ہیں، کس نے کم۔ اسراف ہر کام میں برا ہوتا ہے اور شاعری میں تو علی الخصوص اسراف بہت بڑا عیب ہے، کیوں کہ شاعری کفایت

الفاظ کا فن ہے، کثرت الفاظ کا نہیں۔ یہاں یہ دلیل استعمال نہیں ہوسکتی کہ ممکن ہے کسی شاعر نے نسبتاً زیادہ الفاظ اس لیے استعمال کیے ہوں کہ اس کو اپنے شعر میں نسبتاً زیادہ معنی رکھنے ہوں۔ بادی النظر میں تو یہ بات بڑی باوزن ہے کیوں کہ جتنے لفظ ہوں گے اتنے ہی معنی ہوں گے۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ اس کی تین بڑی وجہیں ہیں۔ اول تو یہ کہ زمین کا رقبہ مقرر ہے (یعنی وزن، بحر، ردیف و قافیہ) ایک مقررہ رقبہ مقررہ معنی ہی کا حامل ہوسکتا ہے۔ یہ نہیں ہوسکتا کہ رقبہ تو چارگز ہو، لیکن ہم اس میں چار ہزار گز معنی بھر سکیں۔ دوئم یہ کہ کسی بھی تحریر میں، اور خاص کر شعر میں، سارے الفاظ بامعنی نہیں ہوتے، چند ہی الفاظ بامعنی ہوتے ہیں، بقیہ الفاظ صرف منطقی (زمانی یا مکانی) ربط قائم کرتے ہیں۔

مثلاً اس مصرعے ع

منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں

میں لفظ تو سات ہیں لیکن صرف تین لفظ بامعنی ہیں، یعنی منزلیں، گرد، اڑی۔ بقیہ الفاظ ان کو زمانی اور مکانی ربط عطا کرتے ہیں۔ سوئم یہ کہ کوئی ضروری نہیں کسی عبارت میں سارے ہی الفاظ معنی خلق کرتے ہوں۔ بہت سے الفاظ غیر ضروری بھی ہو سکتے ہیں۔ یہ اصول اتنا واضح ہے کہ مثال کی ضرورت نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ شاعری اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ اس میں کم سے کم لفظ استعمال ہوں، پھر بھی بات پوری ہو، شعر مکمل ہو۔ رہا سوال شعر میں معنی کی کثرت یا فقدان کا، تو یہ الفاظ کی تعداد پر نہیں بلکہ ان کی Qunlity پر منحصر ہے۔ شعر گوئی کے فن کے اعتبار سے ہمارا معیار یہ ہے کہ شعر مکمل ہو۔ اس میں کسی ایسے منطقی ربط کی کمی نہ محسوس ہو جس کے بغیر بات ادھوری رہ جاتی ہو، اور پھر بھی کم سے کم الفاظ استعمال کیے گئے ہوں۔

مندرجہ بالا غزلوں میں الفاظ کی تعداد متعین کرنے کے لیے میں نے لسانیات یا زبان شناسی کے اصولوں کے بجائے عام محاورہ اور جانی پہچانی زبان کے معیار کو سامنے رکھا ہے۔ مثلاً ہر وہ لفظ جو ''گیر'' پر ختم ہوتا ہے (دامن گیر، گل گیر وغیرہ) ایک لفظ مانا گیا ہے۔ ''بے'' کا سابقہ الگ لفظ مانا گیا ہے (مثلاً بے تقصیر، بے نوا= دو لفظ)۔ مروجہ مرکبات مثلاً نالہ کش، بت خانہ، بس کہ، رہ گزر، ایک لفظ فرض کیے گئے ہیں۔ ایسے مرکبات جن کو الگ نہیں کیا

جا سکتا (مثلاً کاو کاو) انھیں ایک لفظ گنا ہے۔ نسبتاً غریب مرکبات جو افعال سے بنے ہیں اور جن کا فعل اردو میں الگ استعمال نہیں ہوتا (مثلاً خم گشتہ) ایک لفظ مانے گئے ہیں۔ ''آتش دیدہ'' ''صد پارہ'' وغیرہ الفاظ جن کے ٹکڑے الگ الگ بھی مستعمل ہیں، دو لفظ فرض کیے گئے ہیں۔ واو عطف کو ایک لفظ مانا گیا ہے۔ اردو کے تمام افعال کو الگ الگ لفظ گنا گیا ہے (مثلاً ''ہو گیا ہے'' یہ تین لفظ، ''ہوا ہے''= دو لفظ وغیرہ) اگر آپ کو اس اصول سے پورا اتفاق نہ ہو تو بھی تجزیے کی صحت پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ کیونکہ میں نے ان کا اطلاق تینوں غزلوں پر یکساں طور سے کیا ہے۔ اگر ان میں سے کسی کو آپ مسترد کر دیں گے تو بھی ان کا اثر تینوں پر یکساں ہوگا۔ مثلاً اگر آپ ''رہ گزر'' یا ''دامن گیر'' کو ایک کے بجائے دو لفظ اور ''بے نوا'' کو دو کے بجائے ایک لفظ مانیں تو ہر شاعر کے یہاں کچھ الفاظ کم یا زیادہ ہو جائیں گے۔ اوسط تقریباً برابر رہے گا۔

متذکرہ اصول کی روشنی میں گنتی کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ سودا نے ایک سو گیارہ (۱۱۱)، میر نے دو سو چھبیس (226) اور غالب نے ایک سو چون (154) الفاظ استعمال کیے ہیں۔ الگ الگ اشعار کے اعتبار سے اور اوسط کے حساب سے یہ صورت بنتی ہے:

سودا :

کل الفاظ 111، اوسط فی شعر 18.5، اوسط فی مصرع 9.25

ایک شعر میں کم سے کم الفاظ: 16 (صرف ایک شعر، نمبر 3)، زیادہ سے زیادہ الفاظ بیس (20) شعر نمبر 3 اور 5 میں بیس بیس الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔

میر :

کل الفاظ 226، اوسط فی شعر 18.8، فی مصرع 9.4

ایک شعر میں کم سے کم الفاظ:17 (شعر نمبر 5 اور نمبر 7)، زیادہ سے زیادہ الفاظ بیس (20)۔ شعر نمبر ایک دو، گیارہ اور بارہ میں بیس بیس لفظ استعمال ہوئے ہیں۔

غالب :

کل الفاظ 154، اوسط فی شعر 15.4، فی مصرع 7:7)

ایک شعر میں کم سے کم الفاظ :14 (شعر نمبر 3، نمبر 4، نمبر 7 اور نمبر 10) کل چار شعر۔

زیادہ سے زیادہ وہ الفاظ :17 (نمبر5، نمبر6، نمبر9) کل تین شعر۔
غزل میں سب سے کم الفاظ والے شعر : سودا 1، میر 2، غالب 4
غزل میں سب سے زیادہ الفاظ والے شعر : سودا 2، میر 4، غالب 3

اس تجزیے سے جو نتائج نکلتے ہیں ان کی وضاحت چنداں ضروری نہیں۔ لیکن محض دل چسپی کی خاطر یہ عرض کیا جاسکتا ہے کہ غالب کے یہاں الفاظ کا اوسط سب سے کم تو ہے ہی، نکتے کی بات یہ ہے کہ ان کے دس شعروں میں سے چار ایسے ہیں جن میں الفاظ کی کم سے کم تعداد (یعنی 14) استعمال ہوئی ہے۔ گویا غیر شعوری طور پر انھوں نے کفایت الفاظ کا جو سب سے مشکل معیار قائم کیا تھا وہ دس میں سے چار شعروں میں پورا ہوا۔ اس کے برخلاف سودا نے چھ میں سے ایک اور میر نے بارہ میں سے دو ہی شعر ایسے کہے جن میں وہ اپنے ہی قائم کردہ معیار کے اعتبار سے کم سے کم الفاظ استعمال کر سکے۔ دوسری طرف میر نے بارہ میں سے چار اور سودا نے چھ میں سے دو شعر ایسے کہے جن میں ان کی غزل کے اعتبار سے سب سے زیادہ الفاظ (یعنی بیس) استعمال ہوتے ہیں۔ یعنی اگر کم سے کم الفاظ کا استعمال ایک مستحسن معیار ہے (اور یقیناً ایسا ہے) تو سودا اور میر چھ شعروں میں صرف ایک شعر میں وہ معیار برقرار رکھ سکے، جب کہ غالب نے دس میں سے چار شعروں میں اسے برقرار رکھا ہے۔ اور اگر زیادہ الفاظ کا استعمال عیب ہے (اور یقیناً ہے) تو سودا اور میر نے اپنے ایک تہائی اشعار میں اس عیب کو راہ دی ہے۔ غالب کے یہاں یہ اوسط تہائی سے کم ہے۔ دس میں سے تین (غالب) چھ میں دو (سودا)، بارہ میں چار (میر)۔ میر اور سودا کے یہاں کم سے کم کا معیار (17یا 16 الفاظ فی شعر) غالب کے زیادہ سے زیادہ (17 الفاظ فی شعر) کے تقریباً برابر ہے۔ غالب کے یہاں کم سے کم الفاظ کا معیار (14 الفاظ فی شعر) میر و سودا سے بہت کم (یعنی بہت اونچا ہے)۔ لہٰذا تقلیل و کفایت کی حد تک غالب کا اسلوب، میر و سودا سے کہیں برتر ہے۔ اور سطحی اختلافات کے باوجود میر و سودا کا اسلوب ایک دوسرے کے قریب ہے۔ حتی کہ ان دونوں کے اوسط الفاظ فی شعر بھی تقریباً برابر ہیں (سودا 18.5 فی شعر، میر 18.8 فی شعر۔)

اب الفاظ کی لسانی تفریق پر آئیے۔ یہ بات مانی ہوئی ہے کہ دیسی لفظ کے مقابلہ میں بدیسی لفظ اپنے مفہوم و آہنگ کے اعتبار سے ایک غیر معمولی کیفیت رکھتا ہے جسے

Sophistication سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ بہت سی مبتذل اور فحش باتیں جو ہم اردو میں بے تکلف کہہ پاتے ہیں یا بالکل نہیں کہہ پاتے، انگریزی یا عربی یا فارسی (یا کسی بھی غیر زبان میں) بہ آسانی کہہ دیتے ہیں۔ ہماری عام بول چال میں بھی پیشاب پاخانے کو جانے کی جگہ باتھ روم جانا، چمہ لینا کی جگہ بوسہ لینا یا kiss کرنا، بچہ ہونا کی جگہ زچگی ہونا، پادنا کی جگہ ریاح خارج کرنا یا گوز صادر کرنا وغیرہ اسی لیے مستعمل ہیں کہ بدیسی لباس میں یہ اعمال زیادہ Sophisticated معلوم ہوتے ہیں۔ (اگر میں اس فہرست کو طویل کروں گا تو قانون و اخلاق کے محافظوں کی توجہ کا مستحق ٹھہروں گا۔ آپ حضرات اپنے اپنے تخیل کو کام میں لائیں) اردو کا معاملہ اس سلسلے میں انتہائی انوکھا اور دل چسپ ہے۔ ہم لوگوں نے فارسی اور عربی کے الفاظ کثرت سے مستعار لیے، انھیں اپنا بھی لیا، حتی کہ وہ ہماری بول چال میں بھی آگئے۔ لیکن چوں کہ جس ملک میں اردو زبان بولی جارہی تھی، اس کی زبان (بلکہ زبانیں) خود بھی زوردار، ترقی پذیر اور خاصی حد تک قدرت اظہار رکھتی تھیں، اس لیے زیادہ تر عربی فارسی الفاظ کی ایک تزئینی قدر Ornamental value برقرار رہی۔ میں پہلے بھی اشارہ کر چکا ہوں کہ ہماری شاعری میں طائر روح کی جگہ روح کی چڑیا، قفس کی جگہ پنجرہ، آشیاں کی جگہ گھونسلہ، وادیٔ دشوار کی جگہ کٹھن گھاٹی، کوزہ کی جگہ سکورہ وغیرہ کبھی استعمال نہیں ہوئے اور نہ اب ہوسکتے ہیں۔ جدید عہد میں بے تکلف زبان کی جو روایت قائم ہوئی ہے اس نے روز مرہ زبان میں بولے جانے والے انگریزی الفاظ (شوکیس، ہارن، بریک، سڑیٹ لائٹ، بلب، ریل، ڈیزل، الرجی، لوٹری وغیرہ) تو شاعری میں داخل کر دیے گئے ہیں اور ہندی کے بھی ایسے الفاظ، جو اپنی اجنبیت کے اعتبار سے ذرا Sophisticated معلوم ہوتے ہیں (مثلاً آکاش، گگن، نگر، درپن، واسنا، ولاس وغیرہ) بھی اپنائے ہیں۔ لیکن شمع، نشیمن، قفس، آشیاں، طائر روح، رخسار وغیرہ کے دیسی مرادفات جو عام بول چال میں ان بدیسی الفاظ کو تقریباً جلا وطن کر چکے ہیں، شاعری میں اب تک داخل نہیں ہوسکے۔ واضح رہے کہ میں ان الفاظ کا ذکر نہیں کر رہا ہوں جن کے دیسی یا ہندی مرادفات اردو میں مستعمل ہی نہیں ہیں (مثلاً وہم/بھرم، شے یا چیز/وستو، خوف/بھے وغیرہ) میں تو ایسے الفاظ کی طرف اشارہ کر رہا ہوں جن کے دیسی مرادفات اردو زبان کا حصہ ہیں (طائر/ چڑیا، آشیاں، نشیمن/ گھونسلہ، شمع/موم بتی وغیرہ) اس بحث کا مدعا یہ ہے کہ اردو میں شاعری کی زبان ہمیشہ سے Sophistication

کی طرف مائل رہی ہے۔ اور یہ Sophistication زیادہ تر بدیسی الفاظ اور تراکیب (مرکبات اضافی و توصیفی فارسی حروف عطف وجار سے جوڑے ہوئے فقرے وغیرہ) کا مرہون منت رہا ہے۔ اردو میں جن شعرا کے اسلوب کو مثالی اور شاندار اور منفرد کہا گیا ہے (غالب، انیس، اقبال) ان کے یہاں بدیسی الفاظ وتراکیب انتہائی کثرت سے نظر آتے ہیں۔ حتٰی کہ میر جن کے اسلوب کے بارے میں عام طور پر دعویٰ کیا جاتا ہے کہ انھوں نے بدیسی الفاظ[1] سے بہت کم علاقہ رکھا، اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں ہیں، لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ انیس، غالب اور اقبال کا اسلوب اضافتوں کی کثرت کے باعث میر کے اسلوب سے زیادہ ممتاز نظر آتا ہے۔

اس استدلال کی روشنی میں یہ نتیجہ غالباً نکالا جاسکتا ہے کہ (کم سے کم اردو کی حد تک) وہی شعری اسلوب بہتر ہے جو دوسروں کے مقابلے میں زیادہ ممتاز اور بلند آہنگ نظر آئے۔ امتیاز اور بلند آہنگی کی اس کیفیت کو میں نے Sophistication سے تعبیر کیا ہے۔ اس کی پہچان یہ ہے کہ ایسے اسلوب میں بدیسی الفاظ اور اضافتیں کثرت سے استعمال ہوتی ہیں۔ یہ اعتراض کہ فلاں شاعر کے فلاں شعروں میں اگر ایک آدھ لفظ بدل دیا جائے تو پورا شعر فارسی کا ہو جاتا ہے، لہذا ایسا اسلوب ناپسندیدہ ہے، منطقی اور جمالیاتی دونوں اصولوں سے غلط ہے۔ منطقی اصول سے تو یوں غلط ہے کہ یہ کہنا کہ ایک آدھ لفظ کی تبدیلی سے پورا استعر فارسی کا ہوجاتا ہے، بالکل بے معنی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ شعر میں ایک آدھ لفظ ایسا سہی، لیکن لفظ موجود ہے جو اردو کا ہے، یہی اس بات کی پہچان ہے کہ شعر فارسی کا نہیں ہے۔ اگر ایک بھی لفظ نہ بدلنا پڑے اور شعر فارسی کا معلوم ہو تو ایک بات بھی ہے۔ ورنہ یہی بات کہ ایک لفظ سہی، کچھ تو بدلنا پڑتا ہے، اس بات کی دلیل ہے کہ شعر فارسی کا نہیں ہے۔ علاوہ بریں، اگر یہ لفظ کی تبدیلی ہی معیار ہے تو ایک ہی لفظ کی قید کیوں؟ دو یا تین الفاظ بھی بدل کر اگر شعر فارسی کا ہو جائے تو اسے بھی ناپسندیدہ، غیر مستحسن اور غیر فصیح کیوں نہ کہا جائے؟ تیسری دلیل یہ ہے کہ فارسی کے بہت سے شعراء ایسے مل جائیں گے جن میں صرف ایک دو لفظ

---

1. واضح رہے کہ اس تمام بحث میں میرا ہرگز یہ مدعا نہیں ہے کہ بدیسی الفاظ اردو کے الفاظ نہیں ہیں۔ یقیناً ہیں۔ میں صرف ان کی اصل سے بحث کر رہا ہوں۔ بالکل اسی طرح جس طرح انگریزی کا فعل Shut اصل دیسی ہے اور اس کا مرادف Close اصلاً بدیسی۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ Shut اور Close دونوں انگریزی کے الفاظ ہیں۔

بدلنے سے شعر اردو کا ہو جائے گا۔ پھر ایسے فارسی شعر کو بھی کیوں نہ غیر مستحسن اور ناپسندیدہ کہا جائے؟ مثلاً:

حافظ: نفس باد صبا مشک فشاں خواہد شد — عالم پیر دگر بارہ جواں خواہد شد (فارسی)
نفس باد صبا مشک فشاں ہو جائے — عالم پیر دگر بارہ جواں ہو جائے (اردو)

نظیری: من روز رہ خانہ خمار نہ دانم — مستئ طرب جز بہ شب تار نہ دانم (فارسی)
میں دن میں رہ خانہ خمار نہ جانوں — مستئ طرب جز بہ شب تار نہ جانوں (اردو)

بیدل: چہ وجود و چہ عدم بست و کشاد مژہ است — چوں شرر ہر دو جہاں را بہ نگاہے دریاب (فارسی)
چہ وجود و چہ عدم، بست و کشاد مژہ ہے — جوں شرر ہر دو جہاں کو بہ نگاہے لے لے (اردو)

ظہوری: صافی دلاں بہ چشمۂ ساغر وضو کنند — وقت نماز جانب مے خانہ رو کنند (فارسی)
صافی دلاں بہ چشمۂ ساغر وضو کریں — وقت نماز جانب مے خانہ رو کریں (اردو)

لہٰذا منطقی اعتبار سے یہ اعتراض بالکل بے معنی ہے کہ غالب یا اقبال یا انیس کے بعض اشعار اس لیے ناپسندیدہ ہیں کہ ان میں ایک دو لفظ بدل دینے سے شعر فارسی کا معلوم ہونے لگتا ہے۔ جمالیاتی نقطۂ نظر سے دیکھیے تو یہ ساری بحث ہی فضول ہے، کیوں کہ خوب صورتی کا ایسا کوئی خارجی معیار مقرر نہیں کیا جا سکتا جس کی رو سے بدیسی الفاظ و اضافت کا استعمال دیسی الفاظ و اضافت کے استعمال سے کم تر ٹھہرے۔ شعری حسن کے معیار اگر اتنی آسانی سے وضع ہو سکتے تو پھر یہ سارے جھگڑے کاہے کو ہوتے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ شعر کو محض اس بنا پر بدصورت ٹھہرانا کہ اس میں ایک بدیسی فضا ہے، اسی طرح غیر تنقیدی بات ہے جس طرح شعر کو محض اس بنا پر خوب صورت ٹھہرانا کہ اس میں سارے الفاظ دیسی ہیں۔ آرزو لکھنوی کی خالص اردو کا حشر ہم سب کو معلوم ہے۔ جب مذاق عام بھی اس خون نچوڑی ہوئی اردو کو قبول نہ کر سکا تو تنقید کہاں سے قبول کرے گی؟ یہ بات بنیادی ضرور ہے (جس کی طرف میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں) کہ تکلف اور غیر سادگی (بدیسی الفاظ اور اضافت کا استعمال جس کی پہچان ہے) اردو میں ہمیشہ اعلیٰ شعری اسلوب کا معیار رہی ہے۔ یہ تکلف اور غیر سادگی ہندوستانی مزاج کا خاصہ ہے جیسا کہ فارسی شاعری کے سبک ہندی کے طالب علم بہ خوبی

جانتے ہیں۔ نظیری، بیدل اور ظہوری کے جو شعر میں نے اوپر نقل کیے ہیں ان کے اردو روپ اگرچہ فارسی کے مقابلے میں پست معلوم ہوتے ہیں، اردو کے کسی بھی کلاسیکی شاعر (علی الخصوص غالب، درد، سودا، میر، انیس) کے دیوان میں کھپ سکتے ہیں۔

ظاہر ہے کہ اسلوب کو ممتاز اور بلند آہنگ بنانے میں صرف یہ Sophistication[1] کام نہیں آتا۔ لفظ کا جدلیاتی استعمال (استعارہ، علامت وغیرہ) بھی اس سلسلے میں بہت ہی اہم ہیں۔ لیکن یہاں بھی بدیسی الفاظ کی غیر سادگی ہمارے کام آتی ہے کیوں کہ یہ بہ یک وقت شعر کو پیچیدہ بھی کر دیتی ہے اور لفاظ کو علامت یا استعارہ بننے میں مدد بھی دیتی ہے۔ ایک بار پھر عرض کردوں کہ روح کا پنچھی یا روح کی چڑیا یا آتما کا پکھیرو کے مقابلے میں طائر روح بہتر استعارہ ہے کیوں کہ یہ زیادہ پر تکلف اور غیر سادہ ہے۔ اس نکتے (یعنی اسلوب میں علامت اور استعارے کی اہمیت) پر آگے کچھ گفتگو اور ہوگی۔

اب اعداد و شمار پر آیئے۔ بدیسی الفاظ کو الگ کرنے میں یہ اصول برتا گیا ہے کہ تخلص کو بھی لفظ فرض کیا ہے، لیکن وہ الفاظ جو ہندوستانی قاعدے سے بنے ہیں اگرچہ اصلاً بدیسی ہیں مثلاً "خوشی" "یارو" ان کو بدیسی نہیں مانا ہے۔ جن لفظوں کو فہرست الفاظ میں ایک لفظ گنا ہے (مثلاً "کاوکاو"، "غم گشتہ"، "بت خانہ" وغیرہ) ان کو یہاں بھی ایک لفظ مانا ہے۔ اس قاعدے کی روشنی میں بدیسی الفاظ کی تعداد اور تفصیل یوں بنتی ہے:

سودا : کل الفاظ 47۔ اوسط فی شعر سات اعشاریہ آٹھ تین (7.83)

میر : کل الفاظ 87۔ اوسط فی شعر سات اعشاریہ دو پانچ (7.25)

غالب : کل الفاظ 97۔ اوسط فی شعر نو اعشاریہ سات (9.7)

یہاں بھی نتائج پر زور دینا چنداں ضروری نہیں۔ یہ بات واضح ہے کہ اگرچہ عام شہرت کے مطابق سودا کا اسلوب میر سے بہت زیادہ بدیسی آمیز ہے، لیکن حقیقت یہ ہے سودا اور میر میں بہت خفیف ہی سا فرق ہے۔ غالب سودا اور میر کے مقابلے میں یقیناً زیادہ بدیسی آمیز ہیں لیکن وہ بھی اتنے بہت نہیں جتنا بادی النظر میں محسوس ہوتا ہے۔ پہلی نظر میں غالب پر شدید بدیسیت کا دھوکا اضافتوں کے باعث ہوتا ہے۔ وہاں وہ یقیناً سودا اور میر کے بہت آگے ہیں

1. انگریزی لفظ مجبوراً استعمال کرنا پڑا ہے، کیوں کہ اس کا کوئی اچھا مرادف نہ مل سکا۔ "ایک مثبت قدر کے طور پر تکلیف غیر سادگی" سے اس کا مفہوم ادا ہو سکتا ہے۔

(لیکن دو لفظی اضافتوں میں نہیں، بلکہ متوالی اضافتوں میں، جیسا کہ آگے ظاہر ہوگا۔) غالب کی بدلیسیت کچھ اس لیے بھی زیادہ محسوس ہوتی ہے کہ ان کے یہاں ہر شعر میں الفاظ کی تعداد سودا اور میر سے اوسطاً کم ہے۔ جب کہ بدیسی الفاظ کا تناسب ان کے یہاں زیادہ ہے۔ بہرحال اس میں کوئی شبہ نہیں کہ مجرد الفاظ کی حد تک میر و سودا کا اسلوب بھی اسی قسم کا اور غیر سادہ ہے جس طرح کا غالب کا ہے۔

مرکبات کو دیکھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ میر کے یہاں مرکبات سودا سے زیادہ ہے۔ یہ نتیجہ بھی اکثر لوگوں کے لیے تعجب خیز ہو سکتا ہے۔ متوالی اضافات کو الگ الگ گنتے ہوئے (یعنی افسون عرض ذوق قتل کو تین اضافتیں گنتے ہوئے) صورت حال یوں ہے کہ مرکبات عطفی (مثلاً حیران و خفا) اور ایسے مرکبات کو شامل کرتے ہوئے جن میں علامت کسرہ محذوف ہے (مثلاً ابرو کماں، دل صد پارہ وغیرہ) سودا کے یہاں چھ ترکیبیں ہیں، میر کے یہاں سولہ اور غالب کے یہاں بتیس (32)۔ اوسط فی شعر: سودا ایک، میر ایک اعشاریہ تین تین (1.33) اور غالب تین اعشاریہ دو (3.2)۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی اس غزل کے بہت سے اشعار اس زمانے کے ہیں جب انھیں فارسی سے بہت زیادہ لگاؤ تھا۔ لہٰذا ان کے یہاں مرکبات کا اس قدر زیادہ ہونا لازمی ہے۔ یہ بات بالکل درست ہے۔ اگر صرف شروع کے پانچ شعروں کے اعداد لیے جائیں (یعنی ان شعروں کے جن میں سے دو شعر بعد کے کہے ہوئے ہیں۔ تین شعر پرانی غزل سے انتخاب کردہ ہیں) تو بارہ مرکبات نکلتے ہیں جن کا اوسط دو اعشاریہ دو فی شعر آتا ہے۔ اگرچہ اب بھی یہ تعداد سودا کے مقابلے میں دو گنے سے زیادہ ہے لیکن میر کے نزدیک تر ہے۔

اضافات میں تکلف اور غیر سادگی کی دوسری منزل یعنی توالی اضافات میں غالب، سودا اور میر سے بہت آگے نظر آتے ہیں۔ ریاضی کی زبان میں یہ فاصلہ ناقابل پیمائش کہا جاسکتا ہے کیوں کہ میر و سودا کے یہاں متوالی اضافات (یعنی اضافت در اضافت) کی ایک بھی مثال نہیں ملتی۔ غالب کا تقریباً ہر شعر ایسی اضافتوں سے جگمگا رہا ہے۔ کل نو مثالیں توالی اضافات کی ہیں۔ اوسط فی شعر اعشاریہ نو (.9) ہے۔ لیکن یہ بات قابل غور ہے کہ منظور شدہ غزل میں صرف دو متوالی اضافتیں ہیں (کاو کاو سخت جانی ہائے تنہائی اور جذبۂ بے اختیار شوق) اب اوسط اعشاریہ چار ہی رہ جاتا ہے، لیکن پھر بھی سودا و میر سے آگے ہے۔ میرا خیال ہے

کہ غالب، انیس اور اقبال کے علاوہ کسی اردو شاعر نے توالیِ اضافات کی مشکل منزل آسان نہیں کی۔ بقیہ شاعروں کے یہاں اس کی مثالیں خال ہی خال ملتی ہیں۔ ہمارے عہد میں صرف ظفر اقبال نے اس کی طرف توجہ کی ہے گردِ رنگِ رفتۂ دل، لعلِ طلب تاب تماشا، رنگِ تیرگیِ آبِ سبز، پردۂ گم گشتگیِ خواب جیسی ترکیبیں ظفر اقبال کے کلام میں اکثر نظر آتی ہیں۔ اب یہ اور بات ہے کہ اردو شاعری کے ماہرین گرامر اضافت دراضافت پر ناخوش ہوتے ہیں کیوں کہ انھوں نے کہیں پڑھ لیا ہے کہ پرانے اساتذہ اس کے خلاف تھے۔ انھیں اس بات سے غرض نہیں کہ پرانے اساتذہ نے بھی اس ہنر کو برتا ہے۔ خود میر کے یہاں اس کی بہت سی مثالیں ہیں، اگرچہ غالب سے کم ہی ہیں۔ اور غالب کی یہی امتیازی صفت اس وقت زیر بحث ہے۔ میر کے یہاں متوالی اضافتیں دیکھیے:

کم ہے شناسائے زرِ داغِ دل — اس کے پرکھنے کو نظر چاہیے
قابلِ آغوشِ ستم دیدگاں — اشک سا پاکیزہ گہر چاہیے
پژمردہ بہت ہے گل و گل زار ہمارا — شرمندۂ یک گوشۂ دستار نہ ہووے
رہ روِ راہِ خوف ناکِ عشق — چاہیے پاؤں کو سنبھال رکھے

ہمارے ماہرین گرامر کو اس بات سے بھی غرض نہیں ہے کہ جس طرز کو ہمارے بہترین شاعروں نے خوشی خوشی برتا ہو اس پر اعتراض کرنے والے ہم کون ہوتے ہیں۔ بہر حال یہ الگ بحث ہے۔

اسلوب شناسی کا ایک بنیادی طریقہ یہ ہے کہ ان الفاظ کا کھوج لگایا جائے جو کسی شاعر کے کلام میں بار بار استعمال ہوئے ہیں۔ اس حقیقت کی طرف میں کسی اور جگہ اشارہ کر چکا ہوں کہ محض تکرار یا چند سامنے کے الفاظ کی تکرار کوئی معنوی پہلو نہیں رکھتی۔ کسی پیکر یا لفظ کی تکرار اس وقت معنی خیز ہو جاتی ہے جب ہر تکرار کے ساتھ اس کے معنی میں کوئی مخصوص یا نئی جہت نظر آئے یا پھر وہ پیکر الفاظ ایسے غیر متوقع مقامات پر آئے جہاں پر دوسرے پیکر یا لفظ سے کام چل سکتا تھا۔ مثلاً "دریا" یا "سمندر" یا "ہوا" جیسے الفاظ کی تکرار کوئی مخصوص معنی نہیں رکھتی، سوائے اس کے کہ یہ تکرار شاعر کا ایک شغف ظاہر کرتی ہے۔ اور اگر ایسا لفظ غیر ضروری طور پر استعمال کیا جائے، یعنی اس طرح کہ یہ محسوس ہو کہ یہ لفظ اس لیے آگیا ہے کہ بھی

سامنے کا لفظ تھا، تو ظاہر ہے کہ یہ شاعرانہ قوت کی نارسائی کی دلیل ہے۔ لیکن اگر تکراری الفاظ اس نہج سے استعمال کیے جائیں کہ ان کی قوت میں اضافہ ہ جائے تو یہ شاعر کی اہمیت کا ثبوت ہیں۔ یہ اس وقت ہوگا جب تکراری الفاظ کسی علامتی یا استعاراتی نظام میں اس طرح پیوست ہوں کہ بالکل ناگزیر لیکن پھر بھی غیر متوقع رہیں۔ اس کی مثال یوں ہے۔ جنگل میں آپ کو شیر دکھائی دینے کی ہر وقت توقع رہتی ہے (یعنی شیر کا وجد جنگل کے لیے ناگزیر اور اس کے وجود سے پیوست ہوتا ہے۔) لیکن شیر جب بھی نظر آتا ہے تو غیر متوقع ہی طور پر نظر آتا ہے۔ وہ شیر شیر نہیں ہے جس کے بارے میں آپ حکم لگاسکیں کہ فلاں بیڑ، فلاں جھاڑی، فلاں موڑ پر ضرور ہوگا۔ اسی طرح وہ تکراری لفظ جو شعری لینڈ اسکیپ کے مستقل Gestures میں سے بن جائے اور جسے آپ متوقع مقام پر ڈھونڈ سکیں، شعر کے لیے ایک لاٹھی تو بن سکتا ہے لیکن اس کو زمین سے بلند نہیں اٹھا سکتا۔ تکراری لفظ کے استعمال کی ایک دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ کسی ایسے لفظ کی تکرار کی جائے جو عام شاعری کے معنوی سرمائے کا حصہ بن چکا ہے اور ہر شخص اس سے متاثر ہوسکتا ہو۔ ایسی صورت میر کے یہاں نظر آتی ہے۔ انھوں نے چند مخصوص الفاظ کی تکرار کی ہے۔ ان سب کا تعلق "دل" سے ہے۔ اگر محض "دل" کی تکرار ہوتی تو یہ ایک عیب ٹھہرتا، کیونکہ اپنی تمام صوفیانہ معنویت کے باجود لفظ "دل" میں اب متاثر کرنے کی قوت بہت کم رہ گئی ہے۔ لیکن جب "دل" کی صوفیانہ رمزیت کے ساتھ ساتھ دوسرے الفاظ مثلاً خون، چاک، لخت، پارہ کی تکرار ہو تو یہ سارے الفاظ مل کر ایک بہت بڑی علامت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ غالب کے یہاں آگ (آتش)، وحشت، تماشا، صحرا، آئینہ جیسے الفاظ کی تکرار ہے۔ اور نہ صرف یہ کہ ان تمام الفاظ کو یک جا کر دیکھنے سے ایک عظیم الشان استعاراتی علامت جنم لیتی ہے، بلکہ اکثر یہ الفاظ مختلف اشعار میں مختلف معنوی جہتوں کی طرف لے جاتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ غالب نے استعارے پر میر کی بہ نسبت زیادہ توجہ صرف کی ہے۔

زیر بحث غزلوں میں اہم الفاظ کی تلاش کا معیار میں نے یہ رکھا ہے کہ صرف ان اسماء کو چنا ہے جو تین یا تین سے زیادہ بار استعمال ہوئے ہیں۔ اس کا نتیجہ حسب ذیل ہے:

سودا: نفی

میر: دل (پانچ بار)، خون (تین بار)

غالب: آتش (پانچ بار)، وحشت (تین بار)

اس شمار سے میں یہ نتیجہ نکالتا ہوں کہ سودا کے کلام میں علامتی اور استعاراتی فکر کا فقدان ہے۔ میر اور غالب کے یہاں کلیدی الفاظ کا شمار اور ان کی تکرار کے اعداد برابر ہیں۔ لیکن میر کے اشعار کے تعداد غالب سے بقدر دو زیادہ ہے (میر 12 اشعار، غالب 10 اشعار)۔ اس طرح ہم یہ کہا سکتے ہیں کہ غالب کے یہاں استعاراتی اور علامتی فکر میر کے بہ نسبت شدید تر ہے۔ علاوہ بریں وہ مخصوص الفاظ بھی جو ان شعرا سے وابستہ ہیں، ان غزلوں میں نظر آتے ہیں اور متذکرہ بالا نتیجے کی تائید کرتے ہیں۔

سودا: رعایت لفظی والے الفاظ جو معنی میں اضافہ نہیں کرتے (دیوانہ، زلف، زنجیر، سودا وغیرہ)

میر: لخت دل، صد پارہ، خرابہ، چاک، دل، جی رکنا، جی جانا، آہ بے تاثیر، رنگ اڑا جاتا ہے، کوچہ (سوائے آخری لفظ ''کوچہ'' کے تمام الفاظ ''دل'' اور ''خون'' سے براہ راست متعلق ہیں۔ حالانکہ ان میں سے اکثر ایسی جگہوں پر آئے ہیں جہاں ان کی توقع نہیں تھی)۔

غالب: نقش، شوخی (دوبار)، شوق، نیرنگ، طاؤس، خواب، عدم، آئینہ، تماشا، جوہر، عرض (یہ الفاظ بھی ''آتش'' اور ''وحشت'' سے براہ راست متعلق ہیں، لیکن ان کا حسن یہ ہے کہ زنجیر کی ایک کڑی غائب ہے۔) چونکہ ''آتش'' اور ''وحشت'' میں تجرید کا عنصر ''دل'' اور ''خون'' سے زیادہ ہے اس لیے اس تعلق رکھنے والے الفاظ بھی غالب کے یہاں میر سے زیادہ ہیں اور اسی اعتبار سے وہ زیادہ پر اسرار بھی ہیں۔

میر کی استعاراتی اور علامتی فکر شکست ذات کے ان عوامل کا اظہار کرتی ہے جس سے ایک درد مند انسان کی زندگی عبارت ہوتی ہے۔ غالب کی فکر اس کے برخلاف شکستِ ذات کے بجائے اظہار ذات اور اس کے ذریعہ نیرو مندی کی کوشش کی آئینہ دار ہے۔ اسی لیے غالب کے یہاں اسرار ذات و کائنات کا تاثر زیادہ ہے۔ یہ اسی اسرار کا کرشمہ ہے کہ ان کے یہاں ایک طلسمی فضا نظر آتی ہے جو میر کے یہاں نسبتاً کم ہے۔ دونوں شعرا کا اسلوب ان کے شعری مزاج کے فرق اس کی قوت اور حدود کو پوری طرح واضح کرتا ہے، میر کے اسلوب کا گھریلو پن ان کے مخصوص الفاظ کا مرہون منت ہے۔ علیٰ ہذا القیاس غالب کا مادریت اور

غیر ارضیت ان کے اسلوب کی پروردہ ہے۔ ظاہر ہے کہ طلسم کی فضا پیدا کرنے کی اضافی قدر جو غالب کے یہاں اس غزل میں نظر آتی ہے انھیں میر سے آگے لے جاتی ہے۔

اوپر میں نے کلیدی الفاظ کے صوفیانہ رموز و معانی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ محمد حسن عسکری نے یہ بہت اچھا نکتہ نکالا ہے کہ ہماری شاعری کے بیش تر کلیدی الفاظ میں صوفیانہ مفاہیم بھی پنہاں ہیں۔ مثلاً میر کے کے کلام میں لفظ "دل" کی اثریت اس وقت زیادہ واضح ہو جاتی ہے جب ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ صوفیانہ اصطلاح میں قلب (یعنی دل) محض جذبات کا گھر نہیں، بلکہ عقل کا بھی دار الخلافہ ہے۔ اور عقل بھی صوفیانہ زبان میں "روح" کا حکم رکھتی ہے۔ اس سلسلے میں برک ہارٹ کو سنیے کہ اس سے بڑھ کر ان علوم و رموز کا ماہر اس وقت پوری دنیا میں مشکل سے ملے گا۔ برک ہارٹ مشرق و مغرب دونوں کے اسراری علوم پر حاوی ہے، اور دونوں کی طرف اس کا رویہ عقلیت پرستانہ نہیں بلکہ ایک سنجیدہ اور متوازن عالم کا ہے۔ برک ہارٹ قلب کے بارے میں کہتا ہے:

(1) عقل Intellect سے مراد وہ قوت استدلال یا مبرہن فکر نہیں، بلکہ وہ "عضو" یا ذریعہ ہے جو براہ راست علم یا ایقان کا وسیلہ ہوتا ہے۔ یعنی علم و اطلاع کی وہ خالص روشنی جو استدلال محض سے ماورا ہوتی ہے کلیسائے خاور Orthodox Church اور علی الخصوص ماکسم مقبل Confessor کی دینیات میں اس "عضو" کو Nous بہ معنی روح کہا گیا ہے۔ صوفیا کی زبان میں عقل کا اصل دار الخلافہ دل (القلب) ہے، نہ کہ دماغ۔

(2) ان دنوں جس چیز کو عام طور پر عقل کہا جاتا ہے وہ محض قوت استدلال ہے جس کی حرکیت اور بے آرامی ہی اسے اصل عقل سے ممیز کرتی ہے۔ اصل عقل بہ ذات خود بالکل ساکن ہوتی ہے، اور اس کا عمل براہ راست اور پرسکون ہوتا ہے۔

(3) القلب= دل، مابعد العقلی وجدان کا عضو، جو "دل" کے اسی طرح مقابل ہے جس طرح فکر "دماغ" کے مقابل ہوتی ہے۔ (یعنی مابعد العقلی وجدان عمل ہے دل کا، جس طرح فکر عمل ہے دماغ کا)۔

ممکن ہے آپ سوچیں کہ برک ہارٹ کی ان باریک نکتہ شگافیوں کا اس دل سے کیا

تعلق ہے جو میر کی شاعری میں جلوہ گر ہے۔ لیکن ایک ذرا سا تامل بھی اس نکتے کو واضح کر دے گا۔ مندرجہ ذیل اشعار پر توجہ کیجیے:

جس کو دل سمجھے تھے ہم سو غنچہ تھا تصویر کا — سب کھلا باغ جہاں الا یہ حیران و خفا

ہوگیا ہے چاک دل شاید کسو دل گیر کا — بوئے خوں سے جی رکا جاتا ہے اے باد بہار

دل نہیں کھلتا، شاید یہ غنچۂ تصویر ہے۔ لیکن اس کے نہ کھلنے کی دو وجہیں ہیں۔ یہ حیران ہے اور خفا ہے۔ حیران اس لیے کہ اس پر جلووں کی فراوانی ہے۔ خفا اس لیے کہ اس پر جلووں کی فراوانی نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ دل ہمارے آپ کے مفہوم کا دل نہیں۔ کیونکہ یہ محض جذبات یا احساس کا گھر نہیں، یہ کسی ایسی کیفیت سے دوچار ہے جس کی وضاحت ممکن نہیں۔ اصل میں وہ دل ہے بھی نہیں ورنہ وہ شاید کھل اٹھتا۔ تصویر میں غنچہ بنا ہوا ہے۔ بالکل اصلی معلوم ہوتا ہے لیکن وہ کھلتا نہیں، ساکت ہے (یعنی حیران ہے)۔ مسکراتا نہیں، اس کے لب وا نہیں ہیں (یعنی وہ خفا ہے۔) شاید کسی دل گیر (دل گرفتہ شخص، وہ شخص جس کا دل مٹھی کی طرح بند ہے) کا دل چاک چاک ہوگیا ہے، اس لیے بوئے خوں پھیلی ہے۔ لیکن وہ کون شخص ہے جس کا جی رکا جا رہا ہے؟ دل کا چاک چاک ہونا اصلاً دل گیر ہونے کا برعکس عمل ہے۔ چاک ہوجانا بہ معنی کھل جانا (کھل گئی مانند گل سو جا سے دیوار چمن) لیکن کھلنا تو خوشی کا عمل ہے؟ پھر یہاں بوئے خوں کیوں کر پھیلی ہے؟ اسی دل کے نہ کھلنے کا شکایت پہلے شعر میں تھی۔ لیکن اب دل کھل گیا ہے تو بھی شکایت ہو رہی ہے؟ معلوم ہوا کہ جس دل کا ذکر ہو رہا ہے وہ محض سادہ اور آسان جذبات کا گھر نہیں ہے، بلکہ یہ روح انسانی کا دارالخلافہ ہے، جس کا پاش پاش ہونا اصل ذات کے پاش پاش ہونے کی داستان سناتا ہے۔ اگر محض جذباتی کش کش کا معاملہ ہوتا تو اس قدر پیچیدگی بے محل ہوتی۔ دل اگر پاش پاش نہ ہوتو بھی المیہ ہے، کیونکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اب مابعد الطبیعی وجدان سے قاصر ہے۔ اقبال کا شعر سب کے سامنے ہے:

جو شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہ آئینہ ساز میں — تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے ترا آئینہ ہے وہ آئینہ

میر کو سنیے:

دل سے مرے لگا نہ ترا دل ہزار حیف　　یہ شیشہ ایک عمر طلب گار سنگ تھا

لیکن اگر دل پاش پاش ہو جائے تو اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ گویا مابعد الطبعی وجدان کی شدت نے اسے ریزہ ریزہ کر دیا ہے۔ یہ بھی شکست ذات کا المیہ ہے، وہ بھی شکست ذات کا المیہ ہے۔ دونوں صورتوں میں چاک، لخت، خون، پھولوں کی چھڑی، غنچہ، دل گیر، محض عشقیہ جذبات کا سستے اظہار کا ذریعہ نہیں، بلکہ پر پیچ روحانی تجربات کا آئینہ بن جاتے ہیں۔ اسی لیے قلب کی تعریف محی الدین ابن عربی نے یوں کی ہے:

> "جب اس کو کامل استعداد حاصل ہو جاتی ہے اور اس کے نور اور چمک کو قوت ہوتی ہے اور جو اس میں بالقوۃ تھا وہ بالفعل ظاہر ہوتا ہے... تو اس کا قلب نام رکھتے ہیں"

ظاہر ہے کہ یہ معنویت ہر شاعر کے یہاں دل، جگر، چاک، خون وغیرہ کے استعمال میں نہیں مل سکتی۔ سودا کے دونوں کے شعر جس میں لفظ "دل" استعمال ہوا ہے اس کے گواہ ہیں:

زخم دل پاوے مرے سوز سخن سے التیام　　چاک ملتا ہے زبان شمع سے گل گیر کا
توڑ کر بت خانے کو مسجد بنا کی تو نے شیخ　　برہمن کے دل بھی کچھ فکر ہے تعمیر کا

دونوں شعروں میں سطحی نثری بیان اور رعایت لفظی کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ نقاد ہزار غواصی کرے، لیکن خالی، مردہ سیپ بھی ہاتھ نہ لگیں گے۔

غالب کا مخصوص استعارہ (یا علامتی استعارہ) آگ، آتشیں، آتش اور اس طرح کے تمام الفاظ بہ شمول خورشید اور دود، شعلہ، میر کے "قلب" سے زیادہ پر پیچ ہیں۔ (یہ بات قابل توجہ ہے کہ غالب کے یہاں دل، جگر، چاک، لخت، خون وغیرہ الفاظ بہت کم استعمال ہوئے ہیں۔) آگ کی معنویت اجتماعی لاشعور میں جاگزیں ہے اور بہ یک وقت کئی جہتیں رکھتی ہے۔ اول تو یہ کہ غالب کے کلیدی الفاظ میر کے کلیدی الفاظ کے مقابلے میں کم مانوس ہیں۔ اس لیے ان میں یوں بھی ایک اسرار کی کیفیت ہے۔ لیکن اس سے اہم تر یہ کہ ان میں اجتماع ضدین کی طلسمی کیفیت ہے۔ سب سے پہلے بنیادی مماثلتیں دیکھیے:

(۱) آگ زندگی کا سرچشمہ ہے، آگ موت ہے، آگ شاداب ہے (گل زار خلیل)۔ آگ شادابی کی ضد ہے، آگ سفید ہے، آگ سرخ ہے، آگ سیاہ ہے، آگ نیلی ہے، موت

سرخ ہے، موت سفید ہے، موت سیاہ ہے، زندگی سرخ ہے (خون کی سرخی)، زندگی سفید ہے (صبح کی سفیدی)، زندگی سیاہ ہے (حیات دنیوی دراصل ایک طرح کی موت ہے)

(2) آگ وحشت ہے۔ وحشت بے قراری ہے، آگ بے قراری ہے، آگ روشنی ہے، روشنی وحشت ہے، وحشت جنون ہے، جنون علم (روشنی) کی ضد ہے، جنون سیاہ ہے، آگ سیاہ ہے، آگ خود سے اوپر اٹھ جاتی ہے۔ آگ پرواز کناں ہے، بلا کسی سہارے کے بلند ہوجاتی ہے۔ آگ لطیف ہے، روح پرواز کناں ہے، روح بلا کسی سہارے کے اوپر اٹھ جاتی ہے، روح لطیف ہے۔ آگ روح ہے۔

(3) آگ حرارت ہے، حرارت زندگی ہے۔ حرارت اشیاء کو سزا دیتی ہے، آگ اشیاء کو سزا دیتی ہے۔ آگ زندگی ہے، زندگی سرد ہے (حرارت کی ضد ہے) آگ سرد ہے، حرارت قوت تخلیق ہے، آگ قوت تخلیق ہے، قوت تخلیق علم ہے (اللہ ہر شے کا خالق اور اس کا علم رکھتا ہے)۔ آگ قوت تخلیق بھی ہے اور علم بھی ہے۔ قوت تخلیق جنس کا سرچشمہ ہے، آگ جنس ہے۔

(4) آگ روشنی ہے، روشنی زندگی، روشنی جلا ڈالتی ہے، روشنی موت ہے، زندگی موت ہے۔ زندگی وجود ہے، موت عدم ہے۔ وجود عدم ہے، آگ نور ہے، نور خدا ہے۔ آگ عکس ڈالتی ہے، کیونکہ روشنی ہے، آگ جلوہ ہے جو عکس ہوتا ہے۔ جو روشنی ہے وہی عکس ہے۔

ظاہر ہے کہ ان سب مفاہیم کا منبع ایک نہیں ہے، نہ ہی یہ ہمارے یا شاعر کے ذہن میں بہ یک وقت اس ترتیب سے، یا کسی مخصوص ترتیب سے موجود رہتے ہیں۔ ان میں سے اکثر سے ہم شعوری طور پر واقف بھی نہیں ہوتے۔ یہ ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ ہیں اور ان کے سرچشمے مذہب، تصوف، علم الاسرار، علم الاصنام، ماقبل تاریخ کی داستانوں اور علم الانسان کی گہرائیوں میں گم ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ آگ اور اس سے متعلق تمام الفاظ (برق، وحشت، جنون، جلوہ، تماشا، آئینہ، شعلہ، دود، خورشید، جلنا، روشنی وغیرہ) ہمارے ذہنوں کو اس لیے پر اسرار طور پر متاثر اور متحرک کرتے ہیں کہ ان کے یہ تمام مفاہیم ہمارے لاشعور میں محفوظ ہیں۔

ممکن ہے آپ کو خیال گزرے کہ میں نے اوپر جو تعبیریں کی ہیں وہ محض عقلی گدا ہیں۔ اس لیے یہ چند نکات ملاحظہ ہوں:

(1) لاشعور کے اعتبار سے آگ اس شہوت کی علامت ہے جو مجرائے بول سے متعلق ہے۔

(2) سورج، آسمان اور آگ، خلاقانہ قوت، نظامِ فطرت، شعور (فکر، تنویرِ فکر، عقل، روحانی معرفت) کی آفاقی علامتیں ہیں۔

(3) سیاہ، سیاہی، بے نظامی، اسرار، لامعلوم، موت، لاشعور، بدی کی علامتیں ہیں۔

(4) سرخ، سرخی، خون، قربانی، بے قابو ہیجان (جو جنسی بھی ہوسکتا ہے) کی علامتیں ہیں۔

(5) سفیدی اس الوہیت کی علامت ہے جو محیطِ کل اور ناقابلِ فہم ہے۔

(6) نورِ الٰہی انسان کی روح پر منعکس ہوتا ہے۔ کبھی لمحہ بھر کے لیے کبھی دیر تک، پھر ایک موقع وہ آتا ہے جب روح اس میں غرق ہو جاتی ہے۔ ان تدریجی مدارج کو صوفیا کی زبان میں (1) لوائح (جھلملاہٹیں)، (2) لوامع (کوندے)، (3) تجلی کہتے ہیں۔ حضرت موسیٰ کو تجلی کا دیدار نصیب ہوا تھا جو آگ کی شکل میں تھی۔

(7) صوفیا کی اصطلاح میں روح ایک کثیف و سخت سی شے ہے، جسے پہلے پگھلانا چاہیے، پھر منجمد کرنا چاہیے۔ اس تزکیہ کے بعد [جو تزکیہ بہ نار Ordeal By Fire کا حکم رکھتا ہے۔] روح پر دوسرے عمل ہوتے ہیں جن کے بعد وہ بلور سی بن جاتی ہے۔ شکل کے اعتبار سے نہیں، بلکہ برک ہارٹ کے الفاظ میں: ''ایک نیم اقلیدسی تنظیم Quasi Geometrical Arrangement کی طرح... جس طرح بلور اپنی اقلیدسی شکل اور اپنی شفافی دونوں ہی وجوہ سے روشنی کی فطرت کا اظہار کرتا ہے۔

(8) کثیف روح جب آگ میں پگھلتی ہے (وحشت جس کی علامتوں میں سے ہے) تب اس پر کرب و قبض کے کیفیات حاوی ہوتے ہیں۔ تپنے، پگھلنے اور منجمد ہو کر بلوری صفت بن جانے کے بعد جلوہ اور عکس، اصل اور اس کی شبیہ سب ایک ہو جاتے ہیں۔ ''خدا وہ آئینہ ہے جس میں تم خود کو دیکھتے ہو، اور تم اس کے آئینے ہو جس میں وہ اپنے اسماء کا مشاہدہ کرتا ہے''۔ (ابنِ عربی)

(9) یہ وہ منزل ہے جب وجود و عدم ایک ہوجاتے ہیں، کیوں کہ جو اصل ہے وہی عکس ہے، جس طرح آگ زندگی بھی ہے اور موت بھی۔

(10) اللہ کے نفخ[1] سے روح انسانی میں اشتعال پیدا ہوتا ہے، وہ آگ بن جاتی ہے، اسی وجہ سے اللہ نے حضرت موسیٰ سے آگ ہی کی صورت میں کلام کیا۔

مندرجہ بالا نکات جن لوگوں سے اخذ کیے گیے ہیں وہ سب کے سب صوفی نہیں ہیں، سب کے سب ملحد بھی نہیں ہیں۔ مختلف علوم و فنون کی تعبیریں کرنے والوں کے دریافت کردہ یہ نکات مذہب، تصوف، اسرار اور قدیم انسانی تاریخ کے عطا کردہ ہیں۔ میرا خیال ہے کہ غالب کے کلام نے مختلف المزاج اور مختلف الاعتقاد لوگوں کو اسی لیے متوجہ اور متاثر کیا ہے کہ ان کی کلیدی علامتیں تقریباً ہر طرح کے لاشعوری علم پر حاوی ہیں۔

اس تجزیے کی روشنی میں یہ کہنا مشکل نہیں ہے کہ اسلوب کے اعتبار سے غالب کے کلام کی قوت اور حسن ایسے الفاظ کا مرہون منت ہے جن تک میر کی رسائی ہمیشہ نہیں ہوتی۔ مزاج دونوں شعرا کا علامتی ہے، دونوں ہمارے اجتماعی لاشعور کو متاثر کرتے ہیں، دونوں کے مفاہیم کی جڑیں بے حد پیچیدہ ہیں، لیکن غالب کے یہاں طلسم کی پیچیدگی، کمیت Quantity اور کیفیت Quality دونوں اعتبار سے زیادہ ہے۔ (یہاں اس بات کا اعادہ کرنا ضروری ہے کہ غالب کی غزل میں کلیدی الفاظ کا اوسط میر سے کچھ زیادہ تھا۔)

شعر کے آہنگ پر بحث کے دوران میں ایک موقع پر یہ واضح کر چکا ہوں کہ اگرچہ آہنگ کا حسن، معنی کے حسن کا مرہون منت یا تابع ہوتا ہے، لیکن پھر بھی مجرد آہنگ کا ایک ناقابل تحلیل حصہ ہر شعر یا نظم میں ہوتا ہے۔ اس مشینی یا جامد آہنگ کو مصوتوں اور مصمتوں کی تعداد اور ماہیت کے اعتبار سے پرکھنا ممکن ہے۔ آہنگ کا یہ عنصر جو معنی میں تحلیل نہیں ہوتا بڑی حد تک اختیاری چیز ہوتا ہے۔ یا اسے اختیاری نہ کہہ کر مستقل Constant کہہ سکتے ہیں۔ اس معنی میں کہ مثلاً بحر، قافیہ، ردیف جو شعر کا ظاہری ڈھانچا یا فریم ہوتے ہیں، ایک ہی زمین و بحر کے شعروں میں لامحالہ ایک ہی طرح کے آہنگ کے حامل ہوں گے۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ بہت سے الفاظ بہت سی بحروں میں نہیں آسکتے، اس لیے اس منفی حد تک بھی ہم زمین و بحر اشعار کا آہنگ ایک ہی ہوگا۔ تیسرا نکتہ یہ ہے کہ کسی لفظ کے معنی میں تحلیل شدہ آہنگ کے علاوہ اس کا ظاہری آہنگ بھی ہوتا ہے جو کبھی نہیں بدلتا (بشرطیکہ کوئی حرف دبایا نہ گیا ہو یا ساقط نہ کیا گیا ہو۔) مثلاً لفظ "ساقط" میں ایک طویل آواز (الف ممدودہ)

---

[1] نفخت فیہ من روحی (القرآن)

ہے، ایک مختصر یائے معروف ہے (ق زیر) تین مصمتے ہیں س، ق اور ط۔ ظاہر ہے کہ یہ ہمیشہ ایسے ہی رہیں گے۔

مطالعۂ اسلوب میں آہنگ کا تجزیہ اسی جامد یا مستقل آہنگ کی روشنی میں کیا جانا چاہیے، کیونکہ معنی میں تحلیل شدہ آہنگ ایک غیر قطعی شے ہے اور اسے گننے یا ناپنے کا کوئی ذریعہ نہیں۔ علاوہ بریں، اسلوب کے تکلف اور غیر سادگی Sophistication اور تکراری (کلیدی) الفاظ کی ساری بحث میں آہنگ کا پہلو بھی پوشیدہ ہے۔ مثلاً موئے آتش دیدہ کا آہنگ بوئے شجی چیدہ کے آہنگ سے اس لیے بہتر اور خوب صورت ہے کہ موئے آتش دیدہ کے معنی بھی موخرالذکر کے معنی سے بہتر اور خوب صورت ہے۔ یہاں پر ایک مشکل یہ ضرور آپڑی ہے کہ اصوات کی خوب صورتی یا بدصورتی کے بارے میں کوئی اقداری فیصلہ نہیں ہوسکتا۔ ہر آواز اپنی مناسب جگہ پر خوب صورت ہوتی ہے۔ مثلاً یہ نہیں کہا جاسکتا کہ دال عربی کی آواز دال ہندی سے زیادہ خوب صورت ہے۔ لہٰذا ایسا کوئی معیار نہیں ہے جس کی رو سے کہا جاسکے کہ چونکہ غالب کے یہاں دال ہندی کی آواز کم ہے اس لیے ان کا آہنگ زیادہ خوب صورت ہے۔

اس مسئلے کے دو حل ہیں: ایک کی طرف میں اپنے مضمون ''نظم و غزل کا امتیاز'' میں اشارہ کر چکا ہوں اور وہ میرے اس نظریے میں بھی پوشیدہ ہے کہ اردو شاعری میں پر تکلف اور غیر سادہ اسلوب کا تصور دراصل بدیسی الفاظ کے استعمال کا تصور ہے۔ نظم و غزل کا امتیاز قائم کرتے وقت میں نے کہا تھا کہ ہندی آوازیں (ڈال، ڑ، ڈال اور ڑ کے ساتھ ہائے مخلوط کی آواز وغیرہ) اردو غزل میں بہت کم استعمال ہوئی ہیں۔ میرے خیال میں اس کی وجہ یہ ہے کہ ان آوازوں میں اس طرح کی غنائیت نہیں ہے اردو شاعری کا مزاج جس کا تقاضا کرتا ہے۔ میں نے بتایا ہے کہ خود میر کے یہاں، جو عموماً دیسی الفاظ کے استعمال کے لیے مشہور ہیں، اس قسم کی ہندی آوازیں بہت کم ہیں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ جب اسلوب میں عربی و فارسی الاصل الفاظ زیادہ ہوں گے تو ہندی آوازوں کا استعمال کم سے کم ہوگا۔ لہٰذا خوش آہنگی کا ایک منفی معیار تو یہی قائم کیا جاسکتا ہے کہ ایسا اسلوب خوش آہنگ ہوگا جس میں ہندی مصمتے کم ہوں۔ اس اصول کی کارفرمائی کو ذرا وسیع کیا جائے تو یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ایسے مصمتے جن کی آوازیں دیسی اور بدیسی زبانوں (اردو، فارسی، عربی) میں مشترک ہیں، اپنی کثرت یا قلت استعمال کی بنا پر خوش آہنگی یا بدآہنگی کا معیار ٹھہر سکتے ہیں۔ مثلاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ نون، نون

غنہ اور میم کی آوازیں اردو میں کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جس تحریر میں یہ آوازیں زیادہ ہوں.گی وہ زیادہ خوش آہنگ ٹھہرے گی، اس وجہ سے کہ سینکڑوں برس کے غیر شعوری انتخاب اور رد و قبول نے ہمارے شعرا کو یقیناً ان ہی آوازوں کو زیادہ سے زیادہ اختیار کرنے پر مائل بلکہ مجبور کیا ہوگا جو زیادہ خوش آہنگ ہوں۔ لہٰذا اگر نون، نون غنہ اور میم کی آوازیں ہماری شاعری میں کثرت سے استعمال ہوئی ہیں تو یقیناً اس کی وجہ یہی ہے کہ ان کا مستقل آہنگ دوسری آوازوں کے مقابلے میں زیادہ خوب صورت ہے۔ غالب کے کلام میں ردیف و قافیہ کے حسن کا تجزیہ کرتے وقت مسعود حسین خاں اور مغنی تبسم نے بھی اس نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وہ ردیفیں اور قافیے زیادہ خوب صورت معلوم ہوتے ہیں جو ان آوازوں پر مبنی ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس وہ الفاظ جن میں نون، نون غنہ اور میم تینوں آوازیں استعمال ہوئی ہوں، یا الفاظ کے وہ گروہ Clusters جن میں یہ آوازیں قریب قریب واقع ہوئی ہوں آہنگ کے اعتبار سے نسبتاً زیادہ خوش گوار ٹھہریں گے۔

لہٰذا پہلا حل تو یہ ہے کہ خالص ہندی آوازیں (یعنی ٹھ، ڈھ، ڑھ، نون و ڑے وغیرہ) اردو شاعری کے خوش آہنگ، نفیس، پر تکلف اور غیر سادہ اسلوب سے متغائر ہیں، اسی لیے کم استعمال ہوئی ہیں۔ لہٰذا یہ سب آوازیں جو کم استعمال ہوئیں، نسبتاً بد آہنگ ہیں۔ اور نون، نون غنہ، میم، لام، رائے مہملہ وغیرہ آوازیں جو زیادہ استعمال ہوئی ہیں نسبتاً خوش آہنگ ہیں۔

دوسرا حل یہ ہے (اور اسے پہلے حل کے ساتھ ہی ساتھ نظر میں رکھنا ہوگا) کہ اگرچہ آوازوں کے حسن و قبح کے بارے میں الگ الگ حکم نہیں لگایا جاسکتا اور نہ یہ یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ فلاں آواز فلاں لفظ میں اپنے مناسب مقام پر نہیں ہے، اس لیے خوب صورت نہیں ہے۔ (مثلاً ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ لفظ "قلق" میں "ق" کی آوازیں اپنے مناسب مقام پر ہیں اس لیے خوب صورت ہیں، لیکن "مدقوق" میں یہ مناسب مقام پر نہیں ہیں، اس لیے خوب صورت نہیں ہیں) لیکن ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ہر آواز کی اپنی ایک مخصوص کیفیت ہوتی ہے جو دوسرے اصوات پر اثر انداز ہوتی ہے اور ان کا بھی اثر قبول کرتی ہے۔ بعض اصوات کی کیفیت کرخت ہوتی ہے، بعض کی نرم، بعض کی خشک، بعض کی تر وغیرہ۔ اس کو مثالوں کے ذریعہ ظاہر کرنا کچھ مشکل نہیں۔ مثلاً رائے مہملہ کے بارے میں ہم سب جانتے ہیں کہ اس میں سرسراہٹ، ریشمی سبک پن اور ہلکی ہلکی ہوا بہنے کی کیفیت ہے۔ غالب کی

مشہور غزل:

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

اس کی بین مثال ہے۔ اسی حرف ق کو لیجیے۔ اس میں ایک مخصوص خشکی ہے جو حلق میں رکاوٹ، آواز کے پھنس جانے اور سانس کے رک جانے کی کیفیت رکھتی ہے۔ قلق، قاق۔ مدقوق، قاقم، قسط، قلقل، قید، قاصد، قصیدہ، قصد، عقب، تعاقب، قسم وغیرہ سامنے کی مثالیں ہیں۔ قاف کی خشکی س اور ص وغیرہ کے ساتھ اور بھی نمایاں ہوجاتی ہے، (قسط، اقساط، قصداً وغیرہ اس کی مثالیں ہیں) اور ت وغیرہ کے سامنے دب کر خاصی لطیف ہوجاتی ہے۔ تقطیر، قطرہ، طاقت، وقت وغیرہ بھی ہمارے سامنے ہیں۔ یہی حال خ کا ہے جو س ص کے ساتھ زیادہ خشک اور بنجر ہو جاتا ہے (خاص) مخصوص، خس، خسیس وغیرہ) ت کی آواز میں ایک Sharpness ہے جو خ اور ق کی Dull آوازوں کی سنبھال لیتی ہے۔ اسی طرح کاف میں ایک کرختگی ہے جو صرف بعض مصوتوں کے ساتھ ہلکی ہو جاتی ہے، ورنہ ہمیشہ ایک مخصوص کرخت اور جارحانہ آہنگ پیدا کرتی ہے (کرب، روک، کرک، کوڑا، کاک، کاٹ، تاکید وغیرہ۔ تاکید کے سامنے تائید رکھیے اور فرق ملاحظہ کیجیے۔) لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر کسی تحریر میں کاف کی آواز زیادہ سنائی دے تو اس کا آہنگ کرختگی اور جارحیت کا تاثر پیدا کرے گا۔ اگر اس میں خ ق کی آوازیں س ص وغیرہ کے ساتھ زیادہ سنائی دیتی ہیں تو آہنگ میں ایک خشکی، بے رنگی، بمعنی Dullness اور بھاری پن ہوگا۔

اس بحث کی روشنی میں ن، نون غنہ اور میم کی اہمیت اور زیادہ واضح ہوتی ہے کیونکہ ان آوازوں کے ساتھ ہر آواز نرم پڑجاتی ہے۔ ان مصمتوں میں جھنک اور دیر تک گونجتے رہنے کی جو کیفیت ہے وہ خود آہنگ، ترنم، نغمہ غنا وغیرہ الفاظ سے واضح ہے۔ ان مصوتوں کے ساتھ ک اور قاف، خ اور س، سب آوازیں ایک حد تک جھنکار اور گونجنے کی کیفیت حاصل کر لیتی ہیں۔ مثلاً کن، کم، نمک، کان، قندیل، میق، ناخن، وغیرہ الفاظ سامنے کے ہیں۔ لہٰذا نون غنہ، نون اور میم کی اہمیت ہر طرح مسلم رہتی ہے۔

اس مسئلہ کا دوسرا پہلو بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ الفاظ مجرد مصمتوں سے تو بنتے نہیں۔ ان کو جوڑنے کے لیے مصوتے کام آتے ہیں۔ لہٰذا مصوتوں کی موسیقیاتی حیثیت ہر طرح مضبوط

غنہ اور میم کی آوازیں اردو میں کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جس تحریر میں یہ آوازیں زیادہ ہوں گی وہ زیادہ خوش آہنگ ٹھہرے گی، اس وجہ سے کہ سینکڑوں برس کے غیر شعوری انتخاب اور رد و قبول نے ہمارے شعرا کو یقیناً ان ہی آوازوں کو زیادہ سے زیادہ اختیار کرنے پر مائل بلکہ مجبور کیا ہوگا جو زیادہ خوش آہنگ ہوں۔ لہٰذا اگر نون، نون غنہ اور میم کی آوازیں ہماری شاعری میں کثرت سے استعمال ہوئی ہیں تو یقیناً اس کی وجہ یہی ہے کہ ان کا مستقل آہنگ دوسری آوازوں کے مقابلے میں زیادہ خوب صورت ہے۔ غالب کے کلام میں ردیف و قافیہ کے حسن کا تجزیہ کرتے وقت مسعود حسین خاں اور مغنی تبسم نے بھی اس نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وہ ردیفیں اور قافیے زیادہ خوب صورت معلوم ہوتے ہیں جو ان آوازوں پر مبنی ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس وہ الفاظ جن میں نون، نون غنہ اور میم تینوں آوازیں استعمال ہوئی ہوں، یا الفاظ کے وہ گروہ Clusters جن میں یہ آوازیں قریب قریب واقع ہوئی ہوں آہنگ کے اعتبار سے نسبتاً زیادہ خوش گوار ٹھہریں گے۔

لہٰذا پہلا حل تو یہ ہے کہ خالص ہندی آوازیں (یعنی ٹھ، ڈھ، ڑھ، نون و ڑے وغیرہ) اردو شاعری کے خوش آہنگ، نفیس، پر تکلف اور غیر سادہ اسلوب سے متغائر ہیں، اسی لیے کم استعمال ہوئی ہیں۔ لہٰذا یہ سب آوازیں جو کم استعمال ہوئیں، نسبتاً بد آہنگ ہیں۔ اور نون، نون غنہ، میم، لام، رائے مہملہ وغیرہ آوازیں جو زیادہ استعمال ہوئی ہیں نسبتاً خوش آہنگ ہیں۔

دوسرا حل یہ ہے (اور اسے پہلے حل کے ساتھ ہی ساتھ نظر میں رکھنا ہوگا) کہ اگرچہ آوازوں کے حسن و قبح کے بارے میں الگ الگ حکم نہیں لگایا جاسکتا اور نہ یہ یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ فلاں آواز فلاں لفظ میں اپنے مناسب مقام پر نہیں ہے، اس لیے خوب صورت نہیں ہے۔ (مثلاً ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ لفظ ''قلق'' میں ''ق'' کی آوازیں اپنے مناسب مقام پر ہیں اس لیے خوب صورت ہیں، لیکن ''مدقوق'' میں یہ مناسب مقام پر نہیں ہیں، اس لیے خوب صورت نہیں ہیں) لیکن ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ہر آواز کی اپنی ایک مخصوص کیفیت ہوتی ہے جو دوسرے اصوات پر اثر انداز ہوتی ہے اور ان کا بھی اثر قبول کرتی ہے۔ بعض اصوات کی کیفیت کرخت ہوتی ہے، بعض کی نرم، بعض کی خشک، بعض کی تر وغیرہ۔ اس کو مثالوں کے ذریعہ ظاہر کرنا کچھ مشکل نہیں۔ مثلاً رائے مہملہ کے بارے میں ہم سب جانتے ہیں کہ اس میں سرسراہٹ، ریشمی سبک پن اور ہلکی ہلکی ہوا بہنے کی کیفیت ہے۔ غالب کی

مشہور غزل:

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر　　جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

اس کی بین مثال ہے۔ اسی حرف ق کو لیجیے۔ اس میں ایک مخصوص خشکی ہے جو حلق میں رکاوٹ، آواز کے پھنس جانے اور سانس کے رک جانے کی کیفیت رکھتی ہے۔ قلق، قاق، مدقوق، قاقم، قسط، قلقل، قید، قاصد، قصیدہ، قصد، عقب، تعاقب، قسم وغیرہ سامنے کی مثالیں ہیں۔ قاف کی خشکی س اور ص وغیرہ کے ساتھ اور بھی نمایاں ہوجاتی ہے، (قسط، اقساط، قصداً وغیرہ اس کی مثالیں ہیں) اور ت وغیرہ کے سامنے دب کر خاصی لطیف ہوجاتی ہے۔ تقطیر، قطرہ، طاقت، وقت وغیرہ بھی ہمارے سامنے ہیں۔ یہی حال خ کا ہے جو ص کے ساتھ زیادہ خشک اور بنجر ہو جاتا ہے (خاص، مخصوص، خس، خسیس وغیرہ) ت کی آواز میں ایک Sharpness ہے جو خ اور ق کی Dull آوازوں کی سنبھال لیتی ہے۔ اسی طرح کاف میں ایک کرختگی ہے جو صرف بعض مصوتوں کے ساتھ ہلکی ہو جاتی ہے، ورنہ ہمیشہ ایک مخصوص کرخت اور جارحانہ آہنگ پیدا کرتی ہے (کرب، روک، کرک، کوڑا، کاک، کاٹ، تاکید وغیرہ۔ تاکید کے سامنے تائید رکھیے اور فرق ملاحظہ کیجیے۔) لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر کسی تحریر میں کاف کی آواز زیادہ سنائی دے تو اس کا آہنگ کرختگی اور جارحیت کا تاثر پیدا کرے گا۔ اگر اس میں خ ق کی آوازیں س ص وغیرہ کے ساتھ زیادہ سنائی دیتی ہیں تو آہنگ میں ایک خشکی، بے رنگی، بمعنی Dullness اور بھاری پن ہوگا۔

اس بحث کی روشنی میں ن، نون غنہ اور میم کی اہمیت اور زیادہ واضح ہوتی ہے کیونکہ ان آوازوں کے ساتھ ہر آواز نرم پڑ جاتی ہے۔ ان مصمتوں میں جھنک اور دیر تک گونجتے رہنے کی جو کیفیت ہے وہ خود آہنگ، ترنم، نغمہ غنا وغیرہ الفاظ سے واضح ہے۔ ان مصوتوں کے ساتھ ک اور قاف، خ اور س، سب آوازیں ایک حد تک جھنکار اور گونجنے کی کیفیت حاصل کر لیتی ہیں۔ مثلاً کن، کم، نمک، کان، قندیل، میق، ناخن، وغیرہ الفاظ سامنے کے ہیں۔ لہٰذا نون غنہ، نون اور میم کی اہمیت ہر طرح مسلم رہتی ہے۔

اس مسئلہ کا دوسرا پہلو بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ الفاظ مجرد مصمتوں سے تو بنتے نہیں۔ ان کو جوڑنے کے لیے مصوتے کام آتے ہیں۔ لہٰذا مصوتوں کی موسیقیاتی حیثیت ہر طرح مضبوط

ہے۔ مصوتہ آوازوں کو جوڑنے پر قادر ہی اس لیے ہوتا ہے کہ اس میں آہنگ کی قدر اضافی ہوتی ہے۔ عربی زبان کی موسیقیت کا ایک راز یہ بھی ہے کہ اس کے الفاظ کئی کئی سالموں پر مشتمل ہوتے ہیں، اور جتنے بھی سالمے ہوں گے اتنی ہی مصوتی آوازیں ہوں گی۔ اور جتنی مصوتی آوازیں ہوں گی لفظ اتنا ہی متحرک اور پرآہنگ ہوگا۔ ظاہر ہے کہ جب مصوتے خوش آہنگ ہیں تو ان میں وہ مصوتے زیادہ خوش آہنگ ہوں جن میں طوالت زیادہ ہوگی (کیونکہ ان میں مصوتی کیفیت زیادہ ہوگی)۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہماری موسیقی میں تان اور ترانے کے مختلف مقامات کی اتنی اہمیت کیوں ہوتی۔ طویل مصوتوں کو بھی حسن آہنگ کے اعتبار سے معروف مجہول اور مشترک میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ معروف مجہول تو جانے پہچانے ہیں، مشترک کی اصطلاح میں نے الف ممدودہ کے لیے وضع کی ہے کیوں کہ یہ آواز تینوں زبانوں (عربی، فارسی، اردو) میں مشترک ہے، جب کہ مجہول آوازیں عربی (اور اب فارسی) میں نہیں پائی جاتیں، اس لیے عربوں نے انھیں مجہول کہا تھا۔ یعنی کھونا میں واؤ مجہول ہے، جھوٹا میں معروف۔ شمشیر میں یائے تحتانی معروف ہے اور تیرا میں مجہول۔ یہاں بھی وہی بدیسی دیسی کا چکر ہے، لیکن ایک حد تک۔ یعنی بدیسی آوازوں میں معروف آوازیں زیادہ ہوں گی، اور چوں کہ پر تکلف اسلوب بدیسی الفاظ کا سہارا زیادہ لیتا ہے، اس لیے معروف آوازوں کو کثرت سے استعمال کرنے والا اسلوب نسبتاً بہتر ہوگا۔ لیکن ایک نکتہ اور بھی ہے۔ اردو نے بہت سی بدیسی معروف آوازوں کو مجہول کر لیا ہے (چھوٹے بڑے دونوں مصوتوں میں) یعنی بہت سے بدیسی الفاظ کی معروف آوازیں اردو میں مجہول بولی جاتی ہیں۔ لہٰذا صرف یہ کہنا کافی نہیں ہے کہ بدیسی الفاظ پر زیادہ تکیہ کرنے والے اسلوب میں معروف (یعنی نسبتاً زیادہ خوب صورت) مصوتے لامحالہ ہی زیادہ تعداد میں ہوں گے۔ ہمیں یہ کہنا ہوگا کہ معروف آوازیں مجہول آوازوں سے زیادہ خوش آہنگ ہوتی ہیں، کیونکہ ان میں وہ مخصوص کیفیت زیادہ ہوتی ہے جسے ہم استفہام و تجسس سے تعبیر کرتے ہیں۔ کو بہ کو مو بہ مو میں جو کیفیت استفہام ہے وہ کو بہ کو، مو بہ مو (بروزن لو) میں نہیں ہے۔ شاعری کے جوہر کا بڑا حصہ اس غیر قطعیت میں مضمر ہے جو شاعرانہ بیان کا خاصہ ہے۔ اس غیر قطعیت کی کیفیت ہمیشہ استفہام اور تجسس سے عبارت ہوتی ہے، اس معنی میں نہیں کہ اس میں کوئی سوال یا تلاش ضرور پنہاں ہوتی ہے، بلکہ اس معنی میں کہ وہ ایک سوالیہ نشان کا حکم رکھتی ہے۔ یہ کلیہ اس قدر واضح ہے کہ اس کی تفصیل غیر

ضروری ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ قصیدہ اور غزل کا بنیادی فرق اور غزل کی قصیدے پر فوقیت کا راز یہی ہے کہ موخرالذکر میں سوالیہ نشان کی کیفیت مفقود ہوتی ہے۔ غزل جن کیفیات کا اظہار کرتی ہے وہ ہمیشہ ایک کرید میں مبتلا کرتی ہیں، قصیدے میں کرید اور تجسس کا گذر نہیں۔

شاعری کے مستقل یا جامد آہنگ کی اس بحث کو سمیٹ کر ہم مندرجہ ذیل نتائج نکال سکتے ہیں:

(1) کچھ مصمتے ایسے ہیں جن کی آوازیں نسبتاً زیادہ خوش آہنگ ہوتی ہیں۔ مثلاً رے، نون، نون غنہ، میم (یعنی ان کی کیفیت زیادہ خوش گوار ہوتی ہے۔)

(2) تمام مصوتے خوش آہنگ ہوتے ہیں، لیکن طویل اور معروف مصوتے سب سے زیادہ خوش آہنگ ہوتے ہیں۔

(3) کچھ مصمتے ایسے ہیں جن کی آوازیں کرخت یا خشک یا Dull ہوتی ہیں۔ مثلاً کاف، قاف، خ وغیرہ۔

اب ان نتائج کی روشنی میں مندرجہ ذیل اعداد و شمار پر غور کیجیے:

1۔ نون، نون غنہ، اور میم کی آوازیں:

سودا: کل آوازیں بتیس (32)، اوسط فی مصرعے 2.66 (دو اعشاریہ چھ چھ)

میر: کل آوازیں چھیاسٹھ (66)، اوسط فی مصرع 2.75 (دو اعشاریہ سات پانچ)

غالب: کل آوازیں پچاس (50)، اوسط فی مصرع 5.0 (پانچ اعشاریہ صفر)

ایسے الفاظ یا الفاظ کے گروہ، جن میں یہ آوازیں قریب قریب واقع ہوئی ہوں، میر اور سودا کے یہاں بہت کم ہیں۔ اس کے برخلاف غالب کی غزل میں محسوس ہوتا ہے کہ یہ قران اصوات کا ایک مخصوص ہتھکنڈا ہے۔ نہیں آئینہ، زنداں نہ پوچھ، کرنا شام کا لانا، دام شنیدن، سینۂ شمشیر، دم شمشیر وغیرہ کئی مثالیں نظر آتی ہیں۔ میر اور سودا کے یہاں الفاظ تو ہیں جن میں ان آوازوں کی تکرار ہے (کھینچنا، مانئے، نہیں، مجنوں وغیرہ (میر) نہیں، انسان، کماں وغیرہ (سودا) لیکن ایسی آوازوں کے گروہ Clusters بہت کم ہیں۔ میر کے یہاں محض پانچ مثالیں ہیں: کیوں کہ نقاش، منھ پر کھینچا شمشیر، میں نہ کرنا، مری بالیں سے مت، کشتۂ خوں میں تو ہوں۔ اور سودا کے یہاں صرف چار: دیوانہ مرید، زبان شمع، مرے مشہد، نہیں انساں۔ لیکن نہ

سودا کے یہاں غالب کی سی تکراری کیفیت ہے، نہ میر کے یہاں۔ اس کی وجہ صرف کثرت نہیں ہے، بلکہ یہ بھی ہے کہ غالب کے یہاں ان آوازوں کے درمیان فاصلہ کم سے کم تر رکھا گیا ہے۔ تعداد کے اعتبار سے غالب کی غزل میں ایسی آوازوں کے آٹھ گروہ ملتے ہیں۔ کرنا شام کا لانا، سینۂ شمشیر، دم شمشیر، دام شنیدن، زنداں نہ پوچھ، یاں زنجیر، ناز افسوں، نہیں آئینہ۔ اور اکثر زیر بحث اصوات کے ساتھ جو مصوتے آئے ہیں وہ بھی ہم آہنگ ہیں (نا شام نا، دم، شمشیر، نہیں، آئینہ)۔ تیسری بات یہ ہے کہ ایسے گروہوں میں زیر بحث اصوات کی تعداد غالب کے یہاں زیادہ ہے۔

2۔ کاف عربی کی آواز:

سودا : کل آوازیں چھبیس (26)، اوسط فی مصرع 2.16 (دو اعشاریہ ایک چھ)

میر : کل آوازیں تینتیس (33)، اوسط فی مصرع 1.33 (ایک اعشاریہ تین تین)

غالب: کل آوازیں گیارہ (11)، اوسط فی مصرع 55. (اعشاریہ پانچ پانچ)

کاف عربی کی آواز گننے میں ردیف کو معطل کر دیا گیا ہے، کیونکہ وہ سب میں مشترک ہے۔ مندرجہ بالا اعداد سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ نون وغیرہ کی مترنم آوازوں کے استعمال میں سودا اور میر تقریباً برابر ہیں، (میر سودا سے کچھ بیس ہیں)، غالب کا تناسب ان دونوں سے تقریباً دوگنا ہے۔ کاف عربی کی خشک و کرخت آواز سودا کے یہاں تقریباً اتنی ہی ہے جتنی نون وغیرہ کی ہے۔ اور چونکہ نون غنہ اور میر کی آوازیں ملا کر سودا کے یہاں اوسط فی مصرع 2.66 آتا ہے۔ جب کہ صرف کاف عربی کا اوسط فی مصرع ان کے یہاں 2.16 ہے تو یہ حکم لگانا غیر تنقیدی نہ ہوگا کہ سودا کا آہنگ میر اور غالب کے مقابلے میں زیادہ کرخت اور جارحانہ ہے۔ غالب کا آہنگ تینوں میں سب سے زیادہ مترنم (یا اردو شاعری کے پر تکلف اور غیر سادہ اسلوب سے قریب ترین) ہے، کیوں کہ ان کے یہاں کاف عربی نہ سب سے کم، بلکہ بہت ہی کم ہے، اور نون غنہ وغیرہ سب سے زیادہ بلکہ بدرجۂ اتم ہے۔

اب طویل و معروف مصوتوں کی تعداد دیکھیے:

سودا : کل آوازیں سات (7)، اوسط فی مصرع 58. (اعشاریہ پانچ آٹھ)

میر : کل آوازیں اکیس (21)، اوسط فی مصرع 83. (اعشاریہ آٹھ تین)

غالب : کل آوازیں چھبیس (26)، اوسط فی مصرع 1.3 (ایک اعشاریہ تین)

یائے معروف اور واؤ معروف کی آوازیں زیر بحث ہیں۔ یہ اعداد قافیے کو معطل کر کے حاصل کیے گئے ہیں، کیوں کہ قافیہ مشترک ہے۔ یہاں بھی نتیجہ ناقابل انکار ہے۔ میر، سودا کے مقابلے میں زیادہ خوش آہنگ ہیں، لیکن غالب اور سودا کی خوش آہنگی میں تقریباً ایک اور دو کا فرق ہے۔ میر، غالب سے نزدیک ہیں لیکن صرف اضافی طور پر (یعنی سودا کے مقابلے میں) ورنہ غالب ان دونوں سے کہیں زیادہ خوش آہنگ ٹھہرتے ہیں۔

اس بحث کو ختم کرنے سے پہلے ایک بار پھر اس بات کا اعادہ کردوں کہ خوش آہنگی کی یہ بحث معنی میں تحلیل شدہ آہنگ کو معطل رکھ کر کی گئی ہے۔ اس کا تعلق محض ظاہری، جامد اور مستقل آہنگ سے ہے، جو آوازوں کے ناپ تول کر مرہون منت ہوتا ہے۔ لیکن اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ یہ ظاہری، جامد اور مستقل آہنگ بھی شاعرانہ اسلوب کا ایک امتیازی نشان ہے۔ اور چونکہ معنی میں تحلیل شدہ آہنگ کو ناپنے کا کوئی قطعی ذریعہ ہمارے پاس نہیں، (سوائے اس کے کہ ہم ایک شعر کے معنی کو دوسرے شعر کے معنی سے بہتر اور پیچیدہ تر ثابت کر کے یہ ثابت کریں کہ بہتر اور پیچیدہ تر معنی والے شعر کا آہنگ بھی بہتر ہے) اسلوب شناسی کی مہم میں ظاہری آہنگ ہی ہمارے کام آسکتا ہے۔

کچھ دیر پہلے میں نے میر و سودا کے مخصوص الفاظ کی استعاراتی جہت اور علامتی تفہیم کی طرف آپ کی توجہ منعطف کی تھی۔ اب اس معاملے کو مکمل کرنے کے لیے مجرد جدلیاتی الفاظ (استعارہ، علامت، پیکر، تشبیہ وغیرہ) کی تعداد کی بھی نشان دہی کرتا ہوں۔ پھر ان کی قدر و قیمت کے تناسب پر ایک اشارہ کر کے اس لمبی چوڑی بحث کو ختم کروں گا جو ایک سبق کی طرح شروع ہوئی تھی لیکن ایک پورے درس کی شکل اختیار کرتی جا رہی ہے۔

جدلیاتی الفاظ کو گننے میں میں نے محاورہ معطل کر دیا ہے لیکن ہر اس لفظ کو شمار کیا ہے جس میں استعارے کی خفیف ترین جھلک بھی موجود ہے۔ مثلاً سودا کے یہاں ''چاک گل گیر''، ''خاک''، ''اکسیر''، ''تعمیر دل برہمن'' کو بھی استعارے کی ضمن میں رکھا ہے۔ میر کے یہاں ''دہر رہ گزر''، ''خرابہ''، ''مجنون پیر''، ''رنگ اڑا جاتا ہے'' جیسے عامیانہ فقرے بھی گن لیے گئے ہیں۔ اس شمار کا نتیجہ حسب ذیل ہے:

سودا: کل الفاظ بارہ (12)، اوسط فی مصرع 1.0 (ایک اعشاریہ صفر)

میر: کل الفاظ اٹھارہ (18)، اوسط فی مصرع 75. (اعشاریہ سات پانچ)

غالب : کل الفاظ تینتیس (33)، اوسط فی مصرع 1.65 (ایک اعشاریہ چھ پانچ)

یہاں بھی اگرچہ غالب اپنے پیش رووں سے بہت آگے ہیں۔ لیکن دل چسپ بات یہ ہے کہ میر کے یہاں جدلیاتی الفاظ سودا کی بہ نسبت کم ہیں لیکن پھر بھی میر کا تاثر سودا سے زیادہ استعاراتی ہے۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو میر کے الفاظ کی علامتی تفہیم کے امکانات، جن سے سودا کے الفاظ بیش تر خالی ہیں، اور دوسری یہ کہ سودا کے جدلیاتی الفاظ اکثر رعایت لفظی کے مرہون منت ہیں، اس لیے معمولی سے زیادہ پیش پا افتادہ ہیں۔ سودا کے یہاں پیکر تقریباً معدوم ہے۔ میر کے یہاں پیکر اکثر نظر آتا ہے (دل غنچۂ تصویر، بوئے خوں، قدم گشتہ، حلقہ و زنجیر، لخت دل، پھولوں کی چھڑی وغیرہ)۔ پیش پا افتادگی میر کے یہاں بھی ہے، لیکن سودا کے یہاں "ابرو کماں" کے علاوہ تمام الفاظ یا ان کے گروہ پیش پا افتادہ ہیں، اس معنی میں کہ استعارہ وہ تشبیہ کی ندرت کا سب سے بڑا سبب (وجہ شبہ یا وجہ استعارہ کا نادر ہونا) ان کے یہاں بہت ہی کم اہمیت رکھتا ہے۔ وہ بت خانے کے بعد مسجد، دل کے برہمن، تعمیر کے بعد تخریب، خاک کے بعد اکسیر، اکسیر کے بعد انسان وغیرہ لائے بغیر نہیں رہ سکتے۔ انھیں معنوی توازن سے زیادہ لفظی توازن پسند ہے۔ غالب کے استعارے یا الفاظ کے گروہ اس سلسلے میں سب سے زیادہ منور ہیں۔ نقش فریادی سے لے کر مژۂ جوہر آئینہ تعبیر تک، استعارہ در استعارہ تک ایک طلسم بے پایاں ہے جو ہر لمحہ متحیر کرتا رہتا ہے۔ مرکب تشبیہات و استعارات (افسون عرض ذوق قتل، خشت پشت دست عجز، قالب آغوش وداع، آگہی کا دام شنیدن بچھانا، سخت جانی ہائے تنہائی) اس طلسم کو اور بھی بوقلموں کرتے ہیں۔

اسلوبیاتی تجزیے کے جو اصول میں نے متعین کیے ہیں وہ اسلوبیات پرستی Stylistics سے زیادہ اقداری فیصلے کے دلائل کا حکم رکھتے ہیں۔ ممکن ہے ان کی روشنی میں خالص اسلوبیاتی تنقید کے بے رنگی اور بے اقداری کے ساتھ ساتھ اقداری تنقید کی تعمیم زدگی کا بھی ایک حد تک تدارک ہو سکے۔

(1972)

افسانے کی حمایت میں(1)

بات یہ ہے رام لعل صاحب کہ ان معاملات پر مناسب ترین رائے محمود ہاشمی سے مل سکتی ہے لیکن چونکہ آپ نے ہیری مور کی کتاب بیسویں صدی کا فرانسیسی ادب دیکھ کر مجھ سے پوچھا ہے کہ اس میں افسانہ نگاروں کا ذکر کیوں نہیں ہے اس لیے حسب توفیق دو چار باتیں عرض کروں گا۔ یہ درست ہے کہ یہ کتاب ناول نگاروں کے ذکر سے بھری ہوئی ہے، کیونکہ آج کوئی ادیب ایسا نہیں ہے جو محض افسانہ نگاری کے بل بوتے پر زندہ ہو۔ افسانہ پہلے بھی کوئی بہت اہم صنف نہیں تھا، اور آج تو ناول کا دوبارہ احیاء ہو رہا ہے، اس لیے آج افسانے کی وقعت پہلے سے بھی کم ہے۔ جی ہاں، اردو میں تو یقیناً ایک سے ایک بڑا اور مشہور افسانہ نگار ہے، جس کی زیادہ تر شہرت کا دارومدار محض افسانہ نگاری پر ہے، لیکن اولاً تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اردو میں باقاعدہ ناول نگاری کا آغاز ہی نہیں ہوا ہے۔ جن دنوں نئے ناول نگاروں کی ایک کھیپ نذیر احمد اور سرشار کے پیچھے پیچھے میدان میں کودی تھی، افسانے کا کوئی ذکر نہ تھا، لیکن نہ معلوم کس وجہ سے ناول اردو میں چل نہ پایا۔ اور تمام اہم، غیراہم، نئے پرانے لوگوں نے افسانہ کو اپنا لیا۔ ایک دن وہ بھی آگیا جب واجدہ تبسم نے بیسویں صدی میں انٹرویو دیتے ہوئے کہا کہ ان کے خیال میں اردو افسانہ اب اس قابل ہوگیا ہے کہ دنیا کے افسانوں سے آنکھ ملا سکے۔ چہ خوش۔ اردو میں بہ مشکل تمام درجن بھر واقعی زور دار افسانے لکھے گئے ہیں اور وہ بھی مختلف مجموعوں میں دفن۔ دنیا کے بازار میں لائے گئے ہوتے اور انھیں موپاساں یا چیخوف کے بہترین افسانوں کے سامنے رکھا گیا ہوتا تو اور بات تھی۔ فلاں صاحب کا یہ کہنا کہ فلاں افسانہ نگار میں چیخوف، گورکی اور تمام الم غلم افسانہ نگاروں کا امتزاج ملتا ہے۔ ویسا ہی جیسے میں کہہ دوں کہ فلاں کی شاعری میں شیکسپیئر، سافکلیس، فردوسی اور لی پو کا امتزاج ملتا ہے۔ کیونکہ خالی خولی دعویٰ کر دینا آسان ترین ہنر ہے، اور یہی ہنر

ہمارے نقادوں کو محبوب رہا ہے۔ لطف یہ ہے کہ ایک طرف نئے پرانے لوگ سب یہی کہتے ہیں کہ ہماری تنقید شاعری کے علاوہ کسی اور فن کی بات ہی نہیں کرتی۔ ذرا سوچیے اگر آپ کے یہاں چیخوف، موپاساں اور ٹامس مان کے ہم پلہ افسانہ نگار موجود ہوتے تو کیا تنقید کو کتے نے کاٹا تھا جو ان کا ذکر نہ کرکے کہ چھٹ بھیے شاعروں کا ذکر کرتی؟ اصل الاصول تو ہے کہ افسانہ اتنی گہرائی اور باریکی کا متحمل ہی نہیں ہوسکتا جو شاعری کا وصف ہے لیکن دوسری حقیقت یہ کہ ہمارے یہاں افسانہ اور ناول کا اتنا باقاعدہ وجود نہیں ہے جتنا شاعری کا ہے، اس لیے ان اصناف پر تنقید ہو تو کہاں سے ہو؟ حالت یہ ہے کہ ایک بڑے یا مشہور افسانہ نگار کے جواب میں کم سے کم چار اتنے ہی مشہور اور اہم شاعر پیش کیے جاسکتے ہیں، اور وہ بھی صرف ہمارے عہد تک۔ کیونکہ اقبال کے زمانے تک تو افسانہ نگار بس پریم چند ہی تھے۔ کیا کہا آپ نے؟ مثالیں؟ اقبال کے عہد میں بڑے بڑے شاعروں یا مشہور شاعروں کے نام لیجیے: اقبال نے جب شاعری شروع کی تو داغ اور امیر کا غلغلہ تھا۔ اور جب ختم کی تو حسرت، فانی، یگانہ، جوش اور اختر شیرانی کا طوطی بول رہا تھا۔ جگر اور فراق اچھی طرح جم چکے تھے اور ن۔ م۔ راشد، میرا جی، مجاز، فیض کا ذکر ہونے لگا تھا۔ 1900 سے 1940 تک اس عرصے میں آپ نے کتنے افسانہ نگار پیدا کیے؟ بس ایک پریم چند۔ ابھی چھوڑیے۔ نیاز، سلطان حیدر جوش، سجاد حیدر یلدرم، اعظم کریوی وغیرہ کو مشہور بڑے افسانہ نگاروں میں رکھیے گا تو ایک وقت ایسا آجائے گا جب آپ زکی انور اور قیسی رام پوری کو بھی کرسی نشیں کرنے سے گریز نہ کریں گے۔ ہمارے عہد میں افسانہ نگاروں کی کثرت ہے، لیکن شاعروں کی تو بے مبالغہ بھیڑ ہے جو امڈی چلی آتی ہے۔ جناب اس حقیقت سے انکار کرنا مشکل ہے کہ ترقی پسندوں نے افسانہ کو اس لیے فروغ دیا کہ ادب سے جس قسم کا وہ کام لینا چاہتے تھے اس کے لیے افسانہ موزوں ترین صنف تھا۔

جی! آپ کو حیرت ہورہی ہے کہ اس طرف لوگوں کا دھیان کیوں نہیں گیا؟ ابی اس میں حیرت کی کیا بات ہے، ادب کا معاملہ ہی ایسا ہے کہ لوگ ازخود ظاہر حقائق کو نظر انداز کرتے رہتے ہیں اور جب کوئی بھلا آدمی ان سے کہتا ہے کہ اس سچائی کی بھی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھیے تو اسے طرح طرح کے خطابات سے نوازا جاتا ہے ورنہ ایمان کی تو یہ ہے کہ ترقی پسندوں نے جس طرح غزل کی مخالفت اور افسانے کی حمایت کی وہ خود اس بات

کی دلیل ہے کہ وہ حالی کے دستر خوان کے بچے ہوئے نوالوں سے اپنا تنقیدی خوان سجا رہے تھے۔ اگر حالی کے زمانے میں افسانے کا وجود ہوتا تو وہ شاعری کو یک قلم Condemn کرکے افسانہ نگاری کی تلقین کرتے۔ افسانہ نہیں تھا، اس لیے انھوں نے شاعری کو ایک زبردست قسم کا جلاب دے کر عشق، عاشقی وغیرہ کے تمام مسائل کا اسہال کر دیا۔ افسانہ بے چارہ تو تبت کے یاک کی طرح سست قدم لیکن کارآمد ہے، شاعری کی طرح جذباتی آگ سے نہیں کھیلتا۔ ترقی پسندوں نے غزل کو سامراجی نظام کی یادگار کہہ کر اس لیے برادری باہر کرنے کی کوشش کی کہ انھیں خوف تھا کہ اگر اس سخت جان لونڈیا کو گھر میں گھسنے دیا گیا تو اچھا نہ ہوگا۔ مولانا حالی کے جلاب کے باوجود اس کے رگ و پے میں دوڑے ہوئے عشقیہ، غیر عملی، غیر پروپگنڈائی فاسد مادے کا مکمل تنقیہ ممکن نہیں ہے۔ یہ بدمعاش دوسرے ہونہار بچوں کے اخلاق بھی خراب کردے گی۔ اور ایسا ہی ہوا بھی۔ اردو کا مزاج علی الخصوص اور ادب کا مزاج علی العموم نثر سے زیادہ شاعری کی طرف مائل ہے، اور شاعری کا مزاج ہر عہد میں پروپیگنڈا کے خلاف رہا۔ چنانچہ حسرت موہانی سے لے کر فیض اور مخدوم تک، جس نے بھی غزل کہی، وہی زلف و رخسار کی بات کہی۔ صرف پیرائے بدل گئے۔

لیکن ترقی پسند اور اس کے فوراً بعد والے عہد میں افسانے کی مقبولیت سے یہ دھوکا کھانا کہ افسانہ بذات خود کوئی بڑی تیس مارخاں ٹائپ کی چیز ہے اور اردو افسانہ خاص کرکے بہت قدآور اور جان دار ہے، بڑی غلطی ہوگی۔ سو کی سیدھی بات یہ ہے کہ جس صنف کی ابھی آپ کے یہاں مشکل سے ستر بہتر سال ہوئی ہو، اس میں کسی عظیم تحریر کا امکان زیادہ نہیں ہوسکتا۔ یہ تو ہماری خوش نصیبی ہے کہ دو چار واقعی بڑے ادیبوں مثلاً پریم چند اور منٹو نے افسانے کو اپنا لیا اور اب تک جو افسانہ لکھا گیا ہے اس میں بڑے افسانے نہ سہی، بہت اچھے افسانے یقیناً مل جاتے ہیں اور اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ Professional Competence رکھنے والے افسانہ نگار جن سے اکا دکا بڑا افسانہ بھی سرزد ہوگیا ہے یا ہوسکتا ہے، بہت ہیں۔ لیکن ان کی مقبولیت اور شہرت کی بنا پر دھوکا نہ کھانا چاہیے کہ ہمارے یہاں عالمی معیار کے بہت سارے افسانے بکھرے پڑے ہیں۔

خیر، اردو کے سیاق و سباق کو چھوڑیے اور عمومی حیثیت سے بات کیجیے۔ کیا آپ کسی عظیم مصنف کا نام بتا سکتے ہیں جس نے محض افسانہ نگاری کی بنا پر عظمت کا تاج پہنا ہو؟ ایک

موپاساں کا نام ذہن میں آتا ہے لیکن اس نے بھی منھ جھوٹا کر لینے کی حد تک ناول کا مزا چکھا ہے۔ بلکہ اس کا ایک ناولٹ "ایک عورت کی کہانی" تو بلا شبہ بڑے ناولوں کے زمرے میں آتا ہے اور میرے خیال میں اس کو بقائے دوام بخشنے کے لیے یہی ناول بہت تھا۔ جی، چیخوف؟ جناب چیخوف کی اہمیت اور خاص کر اس عہد میں، تو اس کے ڈراموں کی وجہ سے ہے۔ اگر چیخوف سے ڈراما الگ کر لیجیے تو اس کی قدر آدھی بھی نہیں رہ جاتی۔ اصل معاملہ یہ ہے کہ افسانے بھی انھیں لوگوں نے لکھے جو اصلاً ناول نگار تھے۔ ڈکنس کی مثال سامنے کی ہے۔ اسے کون افسانہ نگار کہے گا؟ اور ہمارے زمانے میں تو سب کے سب، کافکا ہو یا مان، سارتر ہو یا کامیو، جوائس ہو یا ڈی۔ ایچ۔ لارنس، سب نے ناول لکھے ہیں۔ ان میں کوئی ایسا نہیں ہے جسے ہم محض افسانہ نگار کی حیثیت سے جانتے ہوں۔ دیکھیے ناول کے مقابلے میں افسانے کی وہی حیثیت ہے جو ہمارے یہاں غزل کے مقابلے میں رباعی کی ہے۔ تقریباً ہر بڑے شاعر نے غزل کے ساتھ ساتھ رباعی بھی لکھی ہے۔ مرثیہ نگاروں کو لیجیے تو انیس و دبیر سامنے آتے ہیں۔ نظم نگاروں کو لیجیے تو جوش، اقبال نے اگرچہ رباعی کے جائز اوزان کو نظر انداز کیا، لیکن انھوں نے ہزج مسدس محذوف میں جو چومصرعے لکھے ہیں انھیں وہ رباعی ہی کہتے ہیں۔ ان سب نے رباعی کے فن کا اعلیٰ اظہار کیا ہے لیکن کیا آپ یہ فرض کر سکتے ہیں کہ میر، غالب، سودا سے لے کر جوش و فراق تک کیا ان سب کی شہرت و عظمت بہ طور رباعی گو کے ہے؟ اگر رباعی گویوں کی حیثیت سے مشہور شعرا کے نام سوچیے تو کیا نظر آتا ہے؟ امجد حیدر آبادی اور جگت موہن لال رواں۔ تو کیا آپ کے خیال میں یہ حضرات غالب اور میر کے برابر ہیں؟ یا جعفر علی حسرت کا دیوان رباعیات میر کے چھ دیوانوں میں سے ایک کے بھی برابر ہے؟ رام نراین موزوں، محمد علی تشنہ، سراج اورنگ آبادی ایک ایک غزل کے بوتے پر زندہ رہ گئے۔ کیا آپ کے خیال میں کوئی ایسا بھی شاعر ہے جو محض ایک رباعی کے سہارے زندہ ہو؟ بس بالکل یہی حال افسانے کا ہے۔ عبداللہ حسین نے چار چھ افسانے لکھ کر توجہ اپنی طرف منعطف کی۔ لیکن "اداس نسلیں" نہ لکھی جاتی تو عبداللہ حسین کو ایک ہونہار افسانہ نگار سے زیادہ کیا کہا جاسکتا تھا؟ کرشن چندر یا بیدی یا منٹو یا پریم چند کے اہم افسانوں کا ذکر و مطالعہ آج آپ شوق و تفصیل سے کرتے ہیں، لیکن اس شوق و تفصیل میں بعد از وقوعہ والی عقل بھی شامل ہے۔ کیوں کہ "مردہ سمندر" یا "کفن" کی اشاعت پر اتنا غلغلہ نہیں اٹھا تھا

جتنا ایک اہم ناول مثلاً ''آگ کا دریا'' کی اشاعت پر اٹھا۔ آج یورپ کے ادبی حلقے ارنلڈ شٹ کے ناول Bottom's Dream پر بحثیں کرتے پھر رہے ہیں، حالانکہ یہ اس کی پہلی تحریر ہے جو معرض طباعت میں آئی ہے۔ یہی حال کوئی آٹھ سال پہلے ایک اور جرمن رالف ہاخ ہوتھ کے مشہور ڈرامے The Deputy کا ہوا۔ دنیا کے ہر ادبی حلقے میں اس میں اتنی گرما گرم بحث ہوئی اور اس اس طرح اس کے ہر کردار اور واقعے کا تجزیہ کیا گیا کہ کیا ارنسٹ جونز نے ہیملٹ کا کیا ہوگا۔ آپ کے خیال میں کسی ایک اہم ترین اور عظیم ترین افسانے کی اشاعت پر بھی اتنی دلچسپی اور بحث و مباحثہ ممکن ہے یا ممکن تھی؟ یہ تسلیم کہ غالب اگر صرف رباعی گو ہوتے یا ہاخ ہوتھ صرف ایک افسانہ یا یک بابی ڈراما لکھتا تو اس محدود فضا میں بھی ان کی عظمت جھلک اٹھتی، لیکن وہ لوگ کتنے ہی بڑے آدمی کیوں نہ ہوتے، رہتے تو چھوٹے ہی گھروں میں۔ ان کو پھیلنے کا موقع کہاں ملتا؟ دوسری طرح کہیے تو یوں کہیے کہ بڑے ادیب اپنے اظہار کے لیے بڑے وسائل ہی استعمال کرتے ہیں۔ اقبال، میر و غالب کے لیے یہ ممکن ہی نہ تھا کہ وہ صرف رباعی کہہ کر صبر کر لیتے۔ شیکسپیئر اور ملٹن صرف سانٹ نگار ہو کر نہ رہ سکتے تھے۔

ہاں یہ ٹھیک ہے کہ آپ اس کی وجہ پوچھیں کہ افسانہ چھوٹی صنف ادب کیوں ہے؟ اگر صرف ضخامت ہی معیار ہوتا (اگرچہ یہ بھی معیار ہے، کیونکہ ''یولی سیز'' میں جتنی عقل Wisdom بھری ہوئی ہے وہ اگرچہ اقداری طور پر ''چھبیس آدمی اور ایک لڑکی'' میں بھری ہوئی عقل کی طرح ہوسکتی ہے، لیکن مقداری طور پر اس سے کم ہی ہوگی۔ ملحوظ خاطر رہے کہ میں ہر ہماشا کے ناول کا موازنہ گورکی کے افسانے سے نہیں کر رہا ہوں۔ صادق صدیقی سردھنوی کے پورے ناول ''ایران کی حسینہ'' میں جتنی عقل صرف ہوئی ہے اس سے زیادہ عقل گورکی نے اپنے ایک پیراگراف میں صرف کی ہوگی۔ لیکن میں تذکرہ کر رہا ہوں دو ایسے فن کاروں کا یعنی جوائس اور گورکی، جن میں تقابل ہوسکتا ہے۔ ہاں تو اگر صرف ضخامت کو معیار فرض کیا جائے تو مختصر ترین افسانہ بھی پانچ شعر کی غزل یا آٹھ مصرعوں کی نظم سے زیادہ ضخیم ہوتا ہے، پھر افسانہ، غزل یا نظم کے مقابلے میں چھوٹی صنف کیوں ہوا؟ مان لیا کہ ڈرامے اور ناول کے مقابلے میں افسانے کو کم تر کہنا ہوگا، لیکن اس کو شعر سے کیوں چھوٹا کہا جائے؟

شاعری کے نقاد یہ نہیں کہہ سکتے کہ شاعری فی نفسہٖ نثر سے اعلیٰ تر ہوتی ہے، کیونکہ یہ

اس قسم کا گول مول جواب ہوا جس کو سن کر افسانہ نگار بجا طور پر ناراض ہوسکتا ہے اور کہہ سکتا ہے نثر تو زیادہ مہذب اور Sophisticated طرز اظہار ہے، شاعری پہلے پیدا ہوئی، نثر بعد میں۔ شاعری نے جب جنم لیا ہوگا تو انسان بے چارہ شاید لکھنے پڑھنے کی بھی صلاحیت سے محروم رہا ہوگا، جوں جوں ذہن ترقی کرتا ہے نثر نکھرتی جاتی ہے۔ ہر ادب میں ایسا ہوا ہے کہ شاعری پہلے پیدا ہوئی، نثر بعد میں۔ بلکہ بعض بعض زبانوں میں تو اس وقت بھی نثر کا باقاعدہ وجود نہ تھا جب شاعری ترقی کی اعلیٰ منزلیں طے کر چکی تھی۔ عربی کی مثال سامنے کی ہے۔ میرا خیال ہے کہ قرآن کا یہ دعویٰ کہ اگر یہ شاعری ہے تو اس جیسی دو آیتیں بھی بنا کر لے آؤ، اس وجہ سے اور بھی مستحکم تھا کہ اس زمانے تک عربی زبان میں ادبی نثر معدوم تھی۔ بہرحال اگر نثر ترقی یافتہ ذہن کی ہی تخلیق ہو تو یہ شاعری سے اسفل کیونکر ہوئی؟ شاعری تو غیرمہذب وحشی قبائل کے بھی بس میں آجاتی ہے۔ بھیلوں اور گونڈوں کے یہاں بھی اعلیٰ شاعری کے نمونے مل جائیں گے، لیکن کیا وہ خطوط غالب کا جواب پیش کرسکیں گے؟

لہذا افسانے کو چھوٹا ثابت کرنے کے لیے کچھ اور کہنا پڑے گا۔ اگر یہ کہا جائے کہ شاعری ایک مخصوص طرح کے علم کا اظہار کرتی ہے جس پر افسانے کو قدرت نہیں ہوتی تو جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ بھی ایک مخصوص طرح کے علم کا اظہار کرتا ہے، شاعری جس پر قادر نہیں ہوتی۔ اگر یہ کہا جائے کہ شاعری میں ارتکاز Concentration کا وصف ہوتا ہے تو ہم افسانے میں وسعت اور تحلیل نفسی کی ایسی کارفرمائی دکھا سکتے ہیں جو شاعری کے بس میں نہیں ہے۔

جی نہیں، اس پر زیادہ خوش ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ بات تو تاریخی طور پر ثابت ہے کہ افسانہ ایک فروعی صنف ادب رہا ہے، اور ادب کے خاندان میں اس کی حیثیت چھوٹے بیٹے کی سی رہی ہے جو اگرچہ گھر کا فرد اور کار آمد فرد ہوتا ہے، لیکن ولی عہدی سے محروم رہتا ہے۔ اسے بڑے بیٹے کے برابر وقعت کبھی نصیب نہیں ہوتی، تو ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اب اس منزل پر آکر آپ پچھلے دلائل کو بھلا کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ فاروقی صاحب آپ افسانے کو کم تر سمجھتے ہوں تو سمجھتے ہوں لیکن میرے خیال میں افسانہ شاعری سے کسی طرح کم نہیں۔ کیونکہ آپ مجھے بہ خوشی نظر انداز کردیں، مگر تاریخ کو کہاں لے جائیں گے؟ وہ تو مردہ الجثہ اس کے ڈھانچے کی طرح آپ کی گردن میں بندھی ہی رہے گی۔ تاریخ کم بخت تو یہی بتاتی ہے کہ کوئی شخص صرف و محض افسانہ نگاری کے بانس پر چڑھ کر بڑا ادیب نہیں بن سکا ہے۔ خود

افسانہ نگاری کے حامیوں اور نقادوں کا یہ حال ہے کہ ابھی کچھ دن ہوئے ایک کتاب افسانہ نگاری پر نکلی ہے، اس کا عنوان ہی ہے The Modest Art۔ آپ اس کو احساسِ کم تری کہیں تو کہیں، لیکن احساس کم تری کا اظہار تو عام طور پر ڈینگیں مارنے کی شکل میں ہوتا ہے۔ بہرحال اس قضیے کو چھوڑیے، افسانے کی کم زوری کیا ہے اس پر غور کیجیے۔

کبھی آپ نے یہ سوچا ہے کہ افسانے کی بنیادی خصوصیت کیا ہے؟ بنیادی خصوصیت سے میری مراد وہ عنصر ہے جس کے بغیر افسانے کا تصور نہ کیا جاسکے۔ فرض کیجیے کہ میں کہوں کہ افسانے کی بنیادی خصوصیت بیانیہ Narrative ہے تو اس سے آپ کو انکار تو نہ ہوگا؟ نہیں؟ تو پھر آگے چلیے۔ افسانے کی سب سے بڑی کم زوری یہ ہے کہ اس کا بیانیہ کردار پوری طرح بدلا نہیں جاسکتا۔ یعنی افسانے میں یہ ممکن نہیں ہے کہ آپ مسلسل اور ہر جگہ بیانیہ سے انکار کرتے چلیں۔ مکالمہ مسترد ہوسکتا ہے، کردار مسترد ہوسکتا ہے، پلاٹ غائب کرسکتے ہیں، لیکن اس کے آگے نہیں۔ پلاٹ غائب کردینے پر بھی بیانیہ کسی نہ کسی شکل میں موجود رہتا ہے۔ آپ Time Sequence کو الٹ پلٹ سکتے ہیں لیکن افسانے میں Time ہی نہ ہو، یہ ممکن نہیں ہے۔ گویا افسانہ Time کے چوکھٹے میں قید ہے، اس سے نکل نہیں سکتا۔ لہٰذا افسانے میں انقلابی تبدیلیاں ممکن نہیں ہیں۔ بس ایک انقلابی تبدیلی آپ نے کرلی کہ پلاٹ غائب کر دیا، Time Sequence کو Upset کردیا، اس کے آگے آپ کی گاڑی ٹھپ ہوجاتی ہے۔ بڑی صنف سخن وہ ہے جو ہمہ وقت تبدیلیوں کی متحمل ہوسکے۔ افسانے کی چھوٹائی یہی ہے۔ اس میں اتنی جگہ نہیں کہ نئے تجربات ہوسکیں۔ ایک آدھ بار تھوڑا بہت تلاطم ہوا اور بس۔

آپ نے سانیٹ کے بارے میں غور کیا ہے؟ انیسویں صدی کی آٹھویں دہائی آتے آتے سانیٹ انگلستان سے غائب کیوں ہوگئی؟ فرانس میں ذرا دیر اور چلی، یعنی انیسویں صدی کی آخری دہائی تک ملارمے وغیرہ نے سانیٹ لکھے ہیں۔ لیکن اس کے بعد؟ اپنے اپنے وقتوں میں سب بڑے شاعروں نے اس صنف کو نوازا لیکن زندہ نہ رکھ سکے۔ جنگ عظیم پر لکھنے والے شاعر سیسون نے طنزیہ سانیٹ ضرور لکھے ہیں۔ آڈن نے بھی اس میں تھوڑی بہت توڑ پھوڑ کر لی، لیکن پھر بھی سانیٹ اب ایک بہت ہی سکڑی ہوئی صنف ہو کر رہ گئی ہے جسے کوئی منھ نہیں لگاتا۔ اگر اس صنف میں انقلابی تبدیلیوں کی مسلسل گنجائش ہوتی تو اسے یہ دن نہ دیکھنا پڑتا۔ ملٹن اور ورڈز ورتھ نے سانیٹ میں جو کچھ ممکن تھا، کر ڈالا، اس کے بعد گنجائش

ختم، صنف سخن بھی خاموش۔

جی ہاں، مجھے معلوم تھا آپ غزل کی مثال سامنے لائیں گے۔ ہزاروں برس سے نہیں تو سیکڑوں برس سے غزل اسی ڈھرے پر ہے۔ وہی مطلع و مقطع، وہی ردیف و قافیہ کا چکر، لیکن جناب میں غزل کی ظاہری ہیئت یا افسانے کی ظاہری ہیئت کے بارے میں بات نہیں کر رہا ہوں، ان انقلابی تبدیلیوں کی بات کر رہا ہوں جو غزل کی روح میں برپا ہوئی ہیں مثلاً آپ نے کبھی یہ غور کیا ہے کہ جس زبان (یعنی فارسی) کے اثر سے غزل ہمارے یہاں آئی، خود اس میں غزل کا کیا حال ہے؟ آج ایران میں کوئی قابل ذکر شاعر غزل نہیں کہتا۔ اور جو غزلیں کہی جارہی ہیں وہ اس قدر پست و محدود قسم کی ہیں کہ ان کو جدید ایرانی نظم کے سامنے رکھتے شرم آتی ہے۔ کیا یہ تعجب کی بات نہیں ہے کہ حافظ و سعدی و خواجو کی روایت میں پروردہ شعرا آج غزل نہیں کہہ پا رہے ہیں؟ لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ مجھے اس پر تعجب بالکل نہیں ہوتا۔ کیونکہ غزل میں جس انقلابی تبدیلی کی بنا سبک ہندی کے شعرا نے رکھی تھی اور جس کو بیدل و غالب نے مکمل کیا تھا، ایرانیوں نے اسے یک سر نظر انداز کر دیا، اور آج بھی کر رہے ہیں۔ چنانچہ ایران میں حافظ و سعدی کی روایت جب ایک Spent Force ہوگئی تو اس کی جگہ لینے کوئی روایت آگے نہ آئی۔ جب کہ اردو میں غالب، داغ، حسرت، اقبال، فانی، یگانہ، فراق، فیض، ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، ظفر اقبال، زیب غوری، شکست و ریخت کا ایک سیلاب ہے جو تاخت کرتا رہا ہے۔ سبک ہندی نے جو تازہ تخریب اردو غزل میں داخل کی تھی ابھی تک اس کے آثار باقی ہیں۔ دوسری طرف میر اگرچہ خالص سبک ہندی کے شاعر نہ تھے، لیکن جس طرز اظہار و فکر کو انھوں نے رائج کر لیا تھا وہ آہستہ آہستہ ہمارے عہد میں پھل پھول لایا۔ تیسری طرف سودا اور انشا کی روایت تھی۔ ان سب نے پچھلے پچاس برس میں غزل کی کھیتی میں خود رو اور قلمی پودے اگائے ہیں۔ مکتبی نقطۂ نظر سے دیکھیے تو بھی غزل میں اس قدر تبدیلیاں ہوچکی ہیں کہ اگر انھیں کو الٹ پھیر کر دہرایا جاتا رہے تو بھی صدیوں کا زاد سفر موجود ہے۔ عاشقانہ، فاسقانہ، زاہدانہ کی تقسیم تو حسرت موہانی ہی نے کی تھی۔ لیکن سیاسی، طنزیہ، متفکرانہ یہ سب غزل کے وہ اقسام ہیں جن سے مکتبی نقاد بھی واقف ہیں۔ افسانے میں اس قسم کی تقسیم زیادہ دور تک نہیں جاسکتی۔ غزل بہ یک وقت سیاسی، طنزیہ، متفکرانہ، فاسقانہ، عاشقانہ، زاہدانہ ہوسکتی ہے، افسانے میں یہ ممکن نہیں۔ یہ غزل میں انقلابی تبدیلی کے امکان

ہی کا تو ثبوت ہے کہ حالی نے جس بازار کو سرد کر دیا تھا اسے حسرت نے چند برسوں میں گرم کر دیا۔ حسرت بڑے شاعر نہ تھے، لیکن غزل اتنی بڑی صنف سخن تھی کہ حسرت جیسے شاعر بھی حالی اور سبک ہندی کو بھلا کر داغ، جرأت اور مصحفی کو ہمارے آپ کے درمیان لاکر سر محفل جگہ دینے میں کام یاب ہو گئے۔

مگر میں نے تو آپ سے کہا تھا کہ میں افسانے کی حمایت میں کچھ کہوں گا، یہاں الٹی گنگا بہہ رہی ہے۔ لیکن افسانے کی حمایت میں سب سے بڑی بات یہ ہو سکتی ہے کہ اس کو غیر ضروری Pretensions سے آزاد کیا جائے، یہ ظاہر کیا جائے کہ اگر افسانہ رباعی کی سطح پر رکھا جائے تو ٹھیک ہے۔ اس سے فائدہ یہ ہوگا کہ ننھے منے افسانہ نگار جو بڑے بڑے پرچوں میں افسانے چھپوا کر خود کو کامیو اور سارتر سمجھنے لگتے ہیں، شاید ناول کی طرف متوجہ ہو جائیں گے۔ میں تنقید میں پیش گوئی کو بہت برا سمجھتا ہوں لیکن یہاں اس خوف کا اظہار کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ اگر افسانہ نگاری کو ہی ملجا و ماویٰ سمجھ لیا گیا تو ہمارے افسانہ نگاروں کو آئندہ لکھی جانے والی تاریخوں میں شاید ایک آدھ پیرا گراف کا استحقاق تو مل جائے لیکن اس سے زیادہ کچھ نہ ہوگا۔

ہاں، یہ سوال اچھا ہے کہ افسانہ کیسا لکھا جائے؟ اس پر بحث ہو سکتی ہے، اور ہونی چاہیے۔ مجھ سے ایک نوجوان افسانہ نگار نے پوچھا کہ آپ نے میرے فلاں افسانے کو کیوں پسند کیا تھا؟ انھیں میرا یہ جواب سن کر بڑی حیرت ہوئی کہ میں نے اس میں بیان کردہ خیال پر بالکل توجہ نہیں دی تھی بلکہ یہ دیکھا تھا کہ اس میں افسانہ کتنا ہے اور نثر کیسی ہے۔ اگر افسانہ پڑھ کر محسوس ہو کہ اس میں کوئی غور طلب بات ہے اور جس نثر میں وہ لکھا گیا ہو وہ افسانوی ہو، شاعرانہ نہ ہو، تو افسانہ اپنی پہلی منزل میں کام یاب ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے آپ سے عرض کیا تھا، جدید افسانہ پلاٹ اور Time Sequence سے انکار کرتا ہے، لیکن یہ انکار بھی اپنی منطقی حد تک نہیں لے جایا جا سکتا، کیونکہ Time کے بغیر افسانہ وجود میں نہیں آسکتا، چاہے وہ Temporal Time ہو یا Actual Time ہو یا Spiritual Time ہو یا ان سب کا امتزاج، جیسا کہ خواب میں ہوتا ہے۔ افسانہ بیانیہ کا محتاج ہے، جو وقت سے بندھا ہوا ہے۔ چنانچہ یہ سمجھنا کہ بیانیہ سے یک قلم انکار کر کے ہی افسانہ ہو سکتا ہے (جیسا کہ بعض افسانہ نگار سمجھتے ہیں) بڑی بھول ہے۔ کامیو اور کافکا کے افسانوں میں بیانیہ کا انکار بالکل نہیں ملتا۔

روب گریئے کے یہاں بیانیہ سے گریز ہے، لیکن اسی حد تک جتنا کہ ممکن ہے۔ ولیم بروز بیانیہ سے مکمل انکار کی پوری کوشش کے باوجود کام یاب نہیں ہوتا۔ کولاژ Collage کی تکنیک افسانے کی نہیں ہے، میں اسے بصری فن Visual Art کے زمرے میں رکھتا ہوں، اور اس کو انسانی ذہن کی اس سیکڑوں برس پرانی کوشش کا نیا اظہار سمجھتا ہوں کہ کسی طرح دیکھا ہوا اور سنا ہوا بالکل ایک ہو جائیں یعنی جس چیز کو آپ دیکھ سکیں، اسی کو آپ سن بھی سکیں۔

غور فرمایا آپ نے؟ آپ کے افسانے "چاپ" میں بیانیہ کا انکار تو کجا، بیانیہ پر شدید اصرار ہے، لیکن پھر بھی اسے اردو کے بہترین افسانوں میں گننا پڑے گا۔ سریندر پرکاش کے افسانے "بدوشک کی موت" یا "جپی زان" وقت کے ادغام Confusion کی کوشش کرتے ہیں لیکن بیانیہ سے انکار نہیں کرتے۔ ہمارے ہم عصروں میں انور سجاد بیانیہ کو اس طرح Disguise کر کے لاتے ہیں کہ اگرچہ Time الٹ پلٹ ہوجاتا ہے لیکن وہ Spiritual Time سے نزدیک رہتا ہے۔ ظاہری ترتیب بگڑ جاتی ہے لیکن بیانیہ کا دھارا موجود رہتا ہے۔ اسی لیے انور سجاد کے یہاں جدید بیانیہ بہترین شکل میں نظر آتا ہے۔ افسانہ لکھنے کے بہانے نثری نظم لکھنا اور بات ہے، لیکن اگر افسانہ ہے تو بیانیہ ہوگا۔ انتظار حسین کے افسانے کچھ کم افسانے نہیں ہیں، اگرچہ خالص بیانیہ میں ہیں۔

دراصل افسانے کی حمایت میں سب سے بڑی بات یہ کہی جاسکتی ہے کہ اس کو بیانیہ کی امداد حاصل ہوتی ہے، جو شاعری کے ساتھ اتنی ہم دردی نہیں رکھتا۔ افسانہ وقت کا محکوم ہے، لیکن اسی وجہ سے وہ ہم آپ (جو خود وقت کے محکوم ہیں) کی ان پیچیدگیوں اور مجبوریوں کا اظہار کرسکتا ہے جو شاعری کے ہاتھ نہیں لگتیں۔

(1970)

افسانے کی حمایت میں (2)

افسانہ نگار: مجھے سب سے بڑی شکایت یہ ہے کہ آپ نے اردو افسانے پر مغربی معیار مسلط کر دیے ہیں۔ ممکن ہے کہ یورپ میں افسانہ غیر ضروری ہوگیا ہو یا اس کو سنجیدگی سے لکھنے اور پڑھنے والے کم ہوں، لیکن آپ کو چاہیے تھا کہ اس مسئلے کو ہندوستان اور خاص کر اردو کے تناظر میں دیکھتے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ ہمارے تمام سر برآوردہ ادیب افسانے کو اپنا مخصوص طرز اظہار مانتے ہیں۔

نقاد: میں نے یہ کب کہا کہ اردو میں افسانہ غیر معمولی اہمیت کا حامل نہیں ہے؟ میں تو صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ پوری ادبی میراث اور ادب کے مختلف اصناف کی اضافی اہمیتوں کا اندازہ لگاتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ افسانہ ایک معمولی صنف سخن ہے اور علی الخصوص شاعری کے سامنے نہیں ٹھہر سکتا۔ کوئی کھیل محض اس وجہ سے عظیم نہیں ہو جاتا کہ اس کا کھیلنے والا بادشاہ یا وزیر اعظم ہے۔ دوسری طرف یہ بھی غور کیجیے کہ آپ نے گلی ڈنڈے میں ید طولیٰ حاصل کر بھی لیا تو کیا ہوا؟ آپ کو کرکٹ کے عالمی کھلاڑیوں کے مقابلے میں تو نہیں رکھا جاسکتا۔ یہ کہنا کہ صاحب پروست اور کامیو نے بھی تو افسانے لکھے ہیں ویسا ہی ہے جیسا یہ کہنا کہ صاحب بریڈمین یا سوبرس نے گلی ڈنڈا بھی کھیلا ہے۔ پروست اور کامیو کے افسانے یقیناً اعلیٰ معیار کی چیزیں ہیں، لیکن ان کے ناولوں کے سامنے یہ افسانے وہی وقعت رکھتے ہیں جو کرکٹ کے سامنے گلی ڈنڈے کی ہے۔

افسانہ نگار: اسی لیے تو لوگ آپ کو مغرب زدہ کہتے ہیں، دیکھیے آپ نے گلی ڈنڈے کو کرکٹ سے کم تر مانا ہے۔ گلی ڈنڈا آخر کیوں حقیر سمجھا جائے؟ انگریزوں کے لیے کرکٹ بہت اہم کھیل ہوگا، ہم گلی ڈنڈے یا پتنگ بازی یا کبڈی کو اپنا قومی کھیل مانتے ہیں تو اس میں کیا قباحت ہے؟

نقاد: قباحت کوئی نہیں ہے سوائے اس کے کہ گلی ڈنڈا، پتنگ بازی، کبڈی وغیرہ ہماری نظروں میں کتنے ہی محترم کیوں نہ ہوں لیکن ان کو کھیلنے میں اس مشق اور مہارت اور محنت اور فن کاری کی ضرورت نہیں ہوتی جو کرکٹ یا ٹینس میں درکار ہے۔ اور اگر آپ کو کرکٹ یا دوسرے مغربی کھیلوں سے کد ہے تو جوڈو Judo یا کرات Karate کہہ لیجیے۔ مشرق بعید کے جوڈو Judo یا کرات Karate اور ہمارے یہاں کی پنجہ کشی میں وہی رشتہ ہے جو شاعری اور افسانے یا کرکٹ اور گلی ڈنڈے میں ہے۔ استاد میر علی پنجہ کش ہزار تیس مارخاں رہے ہوں لیکن وہ ایک بہت ہی محدود فن کے دائرے میں بند تھے۔ عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا لیکن قطرہ خود تو دریا نہیں بن سکتا۔ پنجہ کشی یا گلی ڈنڈے کو آپ کتنی ہی دور کیوں نہ لے جائیں لیکن ان میں وہ پیچیدگی نہیں آسکتی جو کرات یا کرکٹ میں ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ اگر کرات کا کوئی بلیک بلٹ Black Belt خوش فعلی کے لیے پنجہ بھی لڑالے تو یہ پنجہ کشی کا اعزاز ہوا، بلیک بلٹ کا نہیں، پروست اور کامیو اگر افسانہ لکھتے ہیں تو یہ افسانے کا اعزاز ہوا ان کا نہیں۔

افسانہ نگار: مجھے اس بات پر سخت اعتراض ہے کہ آپ مغربی نقادوں کے حوالے سے اپنی بات ثابت کرتے ہیں۔ مغرب کے نقاد مغرب کے لیے ہیں نہ کہ ہمارے لیے۔

نقاد: سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ تنقید میں مشرق اور مغرب بہت دور تک نہیں چلتا۔ افسانہ نگاری کی تنقید اور اس کا فن بھی آپ نے مغرب ہی سے سیکھا ہے۔ اگر میں مغربی معیاروں کے حوالے سے کرشن چندر یا منٹو کی تعریف کرتا ہوں تو آپ کو خوشی کیوں ہوتی ہے؟ جب Beachcroft صاحب فرماتے ہیں کہ ہندوستانی افسانہ چیخوف سے بہت نزدیک ہے تو خوشی سے آپ کا سینہ کیوں پھول جاتا ہے؟ میٹھا میٹھا ہپ اور کڑوا کڑوا تھو تنقید کا شیوہ نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی تو سوچیے کہ کوئی بات محض اس وجہ سے غلط نہیں ہو جاتی کہ اس کا کہنے والا اردو نہیں بولتا۔ اور کوئی بات محض اس وجہ سے سچ نہیں مانی جاسکتی کہ اس کا کہنے والا اردو کا ڈاکٹر ہے۔ اور آخری بات یہ ہے کہ میں نے اپنی پچھلی گفتگو میں افسانے کی وقعت کے بارے میں ایک بات بھی کسی مغربی نقاد کے حوالے سے نہیں کہی۔ آپ ذرا غور سے پڑھیے، دیکھیے میں نے کہیں بھی یہ کہا ہے کہ چونکہ فلاں مغربی نقاد نے بیان دیا ہے کہ افسانہ تھرڈ کلاس صنف سخن ہے اس لیے میں بھی یہی کہتا ہوں؟

افسانہ نگار: آپ نے کسی کا نام تو نہیں لیا ہے لیکن یہ بات واضح ہے کہ آپ کی باتیں سمندر پار کے نقادوں سے مستعار ہیں۔

نقاد: یوں تو ہمارے نکتہ چیں نقادوں کے خیال میں محض شبہ پر کسی کو بھی پھانسی دی جاسکتی ہے، لیکن تحریری ثبوت کی روشنی میں یہ فیصلہ آپ کس طرح کرسکتے ہیں کہ میری تمام باتیں مغربی نقادوں سے مستعار ہیں؟ جب میں نے کسی کا حوالہ نہیں دیا تو...

افسانہ نگار: حوالہ نہیں دیا نہ سہی، لیکن آپ سے پہلے یہ بات اردو میں کسی نے نہیں کہی کہ افسانہ شاعری سے کم تر ہے۔

نقاد: تو آپ یہ چاہتے ہے کہ میں صرف وہی باتیں کہوں جو اردو میں پہلے کہی جاچکی ہیں؟ یا آپ کا منشا یہ ہے کہ اگر مغرب کے بجائے مشرق کے نقادوں کے رائیں مستعار لی جائیں تو بہتر ہوگا؟

افسانہ نگار: جی نہیں، میرا مطلب یہ ہے...

نقاد: تو شاید آپ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ میں نے اپنے ماخذ جان بوجھ کر چھپائے ہیں۔ جناب اس دنیا میں ایک سے ایک پڑھا لکھا آدمی پڑا ہوا ہے، یہ کیوں کر ممکن ہے کہ کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی کو میرے ماخذ کا پتہ نہ ہو۔ یوں تو خیالات میں مماثلت اکثر نقادوں میں پائی جاتی ہے، یہ کوئی جرم بھی نہیں۔

افسانہ نگار: خیر، یہ تو فروعی بحث ہے۔ کچھ مغربی ادیبوں نے اگر افسانے کو حقیر ٹھہرایا ہے تو کچھ نے اسے محترم بھی ٹھہرایا ہے۔ بحث اس طرح نہیں طے ہوسکتی۔ لیکن افسانے کے ضمن میں یہ بات تو تقریباً سبھی مانتے ہے کہ اس کا تاثر نظم سے بہت قریب ہوتا ہے بلکہ اس میں وہی قوت ہوتی ہے جو نظم یا غزل کے شعر میں ہوتی ہے۔ کیا آپ یہ بھی نہیں مانتے؟

نقاد: اگر میں یہ مان بھی لوں تو اس سے افسانے کا کیا بھلا ہوگا؟ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکے گا کہ افسانہ، نظم کی ایک نثری نقل ہے۔

افسانہ نگار: کیوں؟ نثری نقل کیوں؟

نقاد: اس لیے کہ نظم پہلے وجود میں آئی اور افسانہ بعد میں۔ نظم Archetype ہے تو افسانہ Prototype۔ یہ تو آپ بھی مانیں گے کہ آرکی ٹائپ کا درجہ Prototype سے اونچا ہوتا ہے۔ افلاطون والی بحث آپ کو یاد ہوگی۔ حقیقت صرف ایک ہی ہے، جو ازلی ہے اور یعنی

ہے۔ دنیا کی تمام اشیا اس کا پرتو یا اس کی نقل ہیں۔ شاعری اس نقل کی نقل ہے۔ اس اعتبار سے افسانہ اس نقل کی نقل کی نقل ہوا۔ ہاں اگر آپ یہ کہتے ہیں کہ نظم میں وہی قوت ہوتی ہے جو افسانے میں ہے تو میں مان لیتا کہ افسانہ افضل ہے۔ اچھا اس مسئلے پر یوں غور کیجیے۔ نظم کی خوبی کیا ہے؟

افسانہ نگار: ارتکاز، مرکز جوئی Cent tripitality جو اکثر مرکز گریزندگی Centrifugality میں بدل جاتی ہے۔

نقاد: نظم میں یہ خوبی کہاں سے آتی ہے؟

افسانہ نگار: استعارہ، علامت، پیکر، وزن، تفصیلات کا اخراج، مختلف النوع اشیا کو بہ یک وقت گرفت میں لے آنے کی صلاحیت، اسی وجہ سے اچھی نظم معنی کے اعتبار سے نسبتاً لامحدود ہوتی ہے۔

نقاد: کیا نظم میں منظر نامہ ہوتا ہے؟ اگر ہاں تو کس طرح؟

افسانہ نگار: نظم کا منظر نامہ دوسرے تمام منظرناموں سے مختلف ہوتا ہے، اس معنی میں کہ اس میں داخل اور خارج مدغم ہو جاتے ہیں۔ شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا کہ آج/ گرد ساحل ہے بہ زخم موجۂ دریا نمک کا منظر نامہ ہے بھی اور نہیں بھی۔ کنار بحر اصلی اور حقیقی بھی ہوسکتا ہے، خیالی بھی۔ گرد ساحل اور زخم موجۂ دریا کا وجود واقعی بھی ہوسکتا ہے، غیر واقعی بھی۔ کولرج اس کو Mental Space کہتا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا اسپنسر کی فیری کوئن کے منظرنامے کا ذکر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے...

نقاد: بالکل درست۔ اس وقت افتخار جالب ہوتے تو اچھل پڑتے، کیونکہ انھیں کولرج سے بہت محبت ہے، آپ کو خیال ہوگا انھوں نے میرے مجموعے "لفظ و معنی" میں سب سے بڑی خوبی یہ ڈھونڈی تھی کہ اس میں جگہ جگہ کولرج اور رچرڈس کے اثرات ہیں۔ اب آپ یہ بتائیے کہ جن باتوں کا ذکر آپ اب تک کرتے رہے ہیں، علی الخصوص منظر نامے کا، کیا ایسا منظر نامہ افسانے میں ممکن ہے؟ بھول جائیے کہ روب گریئے Mental Space کا سخت مخالف ہے، وہ کہتا ہے کہ شے محض شے ہے، اصلی اور ٹھوس۔ روب گریئے تو سر پھرا ہے، آپ اردو کے نقادوں سے پوچھ کر آیئے کہ غالب کا شعر افسانہ ہے کہ نہیں؟ یوں تو اس میں پلاٹ بھی ہے...

افسانہ نگار: کیوں؟ پلاٹ کہاں سے آیا؟

نقاد : آپ پوری بات سن لیجیے پھر بد کہیے گا۔ اس میں پلاٹ بھی ہے، کردار بھی اور منظر بھی۔ افسانے میں یہی چیزیں ہوتی ہیں نہ؟ پلاٹ؟ وہ تو اس قدر عمدہ ہے کہ رودب گریئے بھی سردھنتا۔ ایک شخص، بلکہ پراسرار شخص، گھوڑے پر سوار ہو کر دریا کی طرف نکلا۔ اس کے توسن تیز نے گرد اڑائی، یہ گرد دریا کی موجوں پر پڑی، موجیں بھی تیز رفتار تھیں۔ سر پٹک رہی تھیں لیکن توسن تیز کی رفتار کے سامنے وہ کچھ نہ تھیں۔ وہ رشک اور خوف سے بے چین ہوگئیں، کون گزرا تھا؟ کون تھا وہ رخش بے لگام پر سوار، جس نے یہ تلاطم برپا کردیا؟ ایک تلاطم زمین پر ہے، ایک آسمان میں (کیونکہ گرد اڑی ہے اور شور اٹھا ہے) اور ایک تلاطم دریا پر۔ وہ خود شعلے کی سی لپک رکھتا تھا کہ آیا اور گیا۔ آتش و آب و خاک وباد، سب میں وہی وہ تھا۔ وہ کون تھا؟

افسانہ نگار : اس طرح تو ہر شعر میں افسانویت ڈھونڈی جاسکتی ہے۔

نقاد : اس طرح اور اس طرح کی بات نہیں ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اس شعر میں بھی افسانہ ہے، لیکن پھر بھی یہ افسانہ نہیں ہے، کیوں؟

افسانہ نگار : شاید اس وجہ سے کہ اس شعر کا منظر نامہ دو رخا ہے بلکہ کئی رخ رکھتا ہے۔ مگر میرا خیال ہے ایسے افسانے ڈھونڈے جاسکتے ہیں جن کا منظر داخل اور خارج دونوں پر یکساں محیط ہو۔

نقاد : اول تو ایسا ممکن نہیں، کیونکہ افسانہ کسی واقعی منظر کے حوالے کے بغیر سمجھا ہی نہیں جاسکتا، لیکن اگر یہ ممکن بھی ہوا تو یہ کہاں ثابت ہوا کہ شاعری افسانے کی نقل ہے؟

افسانہ نگار : اچھا مان لیا کہ افسانہ شاعری کی نقل ہے۔ تب بھی یہ ایک قابل قدر صنف سخن ہوا، کیونکہ یہ شاعری نہ ہوتے ہوئے بھی شاعری کی صورت حال کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

نقاد : اب اگر میں کوے اور ہنس والی مثل کہوں گا تو آپ اور بھی خفا ہوں گے لیکن مذاق برطرف، میرا خیال ہے کہ افسانہ شاعری کی نقل کر ہی نہیں سکتا۔ ان میں جو فرق ہے وہ نوع کا ہے، درجے کا نہیں۔ اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانہ بہرحال نثر کا غلام ہے۔ نثر پر شعر کی برتری کا نسبتاً تفصیلی ذکر میں خود کر چکا ہوں...

افسانہ نگار : جی ہاں، ''شعر کا ابلاغ'' اور ''شعر، غیر شعر اور نثر'' میں۔

نقاد : بجا ہے۔ شعر اس لیے برتر ہے کہ وہ زبان کا بہتر، زیادہ حساس اور نوکیلا استعمال کرتا ہے۔ یہ درست ہے کہ افسانہ کی نثر تخلیقی نثر ہوتی ہے، اس لیے وہ شعر کے بہت قریب ہے۔ لیکن یہ بھی خاطر نشاں رہے کہ تخلیقی نثر میں شعر کے ہتھکنڈے نہ صرف بہت محدود دائرہ کار رکھتے ہیں، بلکہ بعض نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ جب کہ نظم میں بنیادی اکائی لفظ ہے، افسانے میں بنیادی اکائی لفظ نہیں ہے بلکہ واقعہ ہے۔ رچرڈس کی اصطلاح میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانے کی زبان میں حوالہ جاتی عنصر یعنی Referential Element خاصہ ہوتا ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ اردو کے بعض افسانہ نگار بھی کہتے ہیں کہ افسانے یا ناول میں زبان کی بھلا کیا اہمیت ہے؟ اگر واقعہ یا نفسیاتی تجزیہ یا کردار نگاری زور دار ہے تو افسانہ نگاری بھی زور دار ہے تو ہوگا۔ میں یہ بات نہیں مانتا اور بار بار کہتا ہوں کہ زبان کو پوری اہمیت دیے بغیر نہ اچھا افسانہ لکھا جاسکتا ہے اور نہ اس پر اچھی تنقید ہوسکتی ہے۔ لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اعلیٰ شاعری میں کسی ڈھیلے ڈھالے، حشو و زائد برائے بیت یعنی Slack کی گنجائش نہیں ہوتی لیکن اعلیٰ سے اعلیٰ افسانے میں بھی Slack نکل آتا ہے۔ بات یہ ہے کہ افسانے کی زبان میں وہ تناؤ نہیں ہوتا جو شاعری کا خاصہ ہے۔ اردو میں بعض مثالیں بالکل سامنے کی ہیں، مثلاً بیدی اور قرۃ العین حیدر۔ ان کے یہاں Slack کی کثرت ہے پھر بھی ہم ان کو اہم افسانہ نگاروں کی فہرست میں بہت اونچی جگہ دینے پر مجبور ہیں۔ لیکن غالب، اقبال، میر یا انیس کے بہترین کلام میں Slack کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔

خیر، ان باتوں کو الگ رکھیے۔ اس کو یوں دیکھیے کہ نظم تجربے کے ترفع یعنی Heightening کی جس سطح پر وجود میں آتی ہے وہ زیادہ تر اس کی زبان کی مرہون منت ہے۔ افسانہ نگار کو مکالمہ، روداد، بیان سے کام لینا پڑتا ہے۔ ان تمام حالات میں ترفع کا مفقود ہوجانا لازمی ہے۔ مثلاً ایک افسانہ ہے، انتہائی سادہ۔ الف نامی ایک شخص جیم نامی ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے لیکن جیم کو اس سے محبت نہیں ہے۔ اتنا ہی نہیں، جیم جدید زمانے کی Promiscuous لڑکی ہے۔ وہ بہتوں پر التفات رکھتی ہے۔ الف کی محبت کسی نہ کسی وجہ سے اس کو ایک آنکھ نہیں بھاتی، اس لیے وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے، اس کو رسوا کرتی ہے، اور رسوا بھی یوں کرتی ہے کہ اپنے دوسرے عاشقوں کو علانیہ بتاتی پھرتی ہے کہ دیکھو الف کتنا احمق ہے کہ مجھ پر عاشق ہونے کا دعویٰ رکھتا ہے۔ ایک دن وہ آتا ہے کہ الف جیم کے

دروازے پر خود کو گولی مار لیتا ہے۔ جیم پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا، بلکہ وہ ایک سفاک تبسم کے ساتھ الف کے خون میں اپنی انگلیاں ڈبوتی ہے اور اپنے دوسرے عاشقوں کے نام اس خون سے دیوار پر لکھتی ہے۔ اب ایک شعر سنیے جس میں یہ افسانہ بیان کیا گیا ہے:

کس کس طرح سے مجھ کو نہ رسوا کیا گیا　　غیروں کا نام میرے لہو سے لکھا گیا

اب آپ نے ترفع کی کارفرمائی دیکھی؟ الف جیم پر عاشق ہے۔ یہ بیان شعر سے مفقود ہے۔ جیم کو الف ایک آنکھ نہیں بھاتا وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے۔ اس کی جگہ صرف ''کس کس طرح سے نہ'' کہا گیا ہے۔ جیم Promiscuous ہے۔ اس کا ذکر نہیں ہے، صرف ''غیروں'' کا لفظ ہے۔ الف کا تذکرہ دوسرے عاشقوں سے ہوتا ہے، اس کا کوئی ذکر شعر میں نہیں ہے۔ ''میرے لہو'' میں کوئی ضروری نہیں کہ الف نے واقعی خودکشی کی ہو یا اس کو جیم نے یا کسی دوسرے عاشق نے گولی مار دی ہو۔ افسانے میں اس واقع کا بہ طور واقعہ تذکرہ ضروری ہے۔ شعر میں جیم کی خودکشی یا قتل قطعاً فرضی ہے، لیکن پھر بھی واقعہ قائم ہوگیا ہے ''نام لکھا گیا'' افسانے میں کہنا ضروری ہے کہ جیم نے واقعی اپنی انگلیاں خون میں ڈبوئیں اور واقعی کسی سچ مچ کی دیوار پر سچ مچ کے عاشقوں کا نام لکھا۔ شعر میں ایک باقاعدہ بیان ہے لیکن کسی کو یہ دھوکا نہیں ہوتا کہ ایسا واقعی ہوگا۔ واقعہ قائم ہوگیا ہے، لیکن اپنی Face Value پر نہیں۔ افسانے میں آپ کو نہ صرف یہ واقعہ Face Value پر قائم کرنا ہوتا ہے بلکہ یہ بھی کہ اس واقعے کو قائم کرنے کے لیے بہت سے معاون واقعات و مناظر بھی قائم کرنے پڑتے ہیں۔ اس دیوار کا، ان لوگوں کا، جیم اور الف کے تعلقات کا، الف کی موت کا، الف اور جیم اور غیروں کا، یہ سب تذکرہ افسانے میں ضروری ہے۔ آپ کتنا ہی دوڑیں بھاگیں لیکن واقعہ قائم کیے بغیر افسانہ نہیں لکھ سکتے، چاہے وہ واقعہ صرف اتنا ہی کیوں نہ ہو کہ دراوزہ کھلا اور بند ہوا۔ ظاہر ہے کہ اتنی سب تفصیل بیان کرنے کی وجہ سے آپ کی زبان میں وہ نوک، وہ اختصار و ارتکاز رہ ہی نہیں سکتا جو اس شعر میں ہے۔

افسانہ نگار: لیکن افسانے کی تفصیل اور اس میں واقعات کا قیام ہمارے تاثر میں اضافہ تو کرتا ہے۔

نقاد: اضافہ کس طرح مانا جاسکتا ہے؟ اگر آپ اسے اضافہ کہیں گے تو وہ خالص افسانے کا مرہون منت نہ ہوگا، بلکہ فروعات کا ہوگا۔ مثلاً یہ ممکن ہے کہ آپ الف کی موت کا

ایسا لرزہ خیز بیان لکھیں کہ پڑھنے والے غش کھا جائیں۔ لیکن اس سے بنیادی موضوع کے تاثر میں کیا اضافہ ہوا؟

افسانہ نگار: بنیادی موضوع کیا ہے؟

نقاد: بنیادی موضوع کچھ بھی ہو لیکن وہ الف کی موت نہیں ہے۔ اگر صاحب شہاب کی سرگذشت جیسے سادہ ترین افسانے میں بھی بنیادی موضوع شہاب کی موت نہیں ہے تو ہمارے افسانے میں کہاں سے ہوگا؟ دوسری بات یہ ہے کہ فرض کیجیے ایک شخص نے پانچ سو بیگہ زمین میں پچاس من گیہوں اگایا اور ایک شخص نے پچاس بیگہ زمین میں چالیس من گیہوں اگایا تو آپ کس کو زیادہ ہوشیار مانیں گے؟ ظاہر ہے کہ پچاس بیگہ والے کو، کیونکہ وہ اپنی زمین کے امکانات کو پوری طرح کھنگالتا اور بروئے کار لاتا ہے۔ افسانہ نگار کی مثال اس نوکر کی ہے جسے انجیل کے مطابق اس کے مالک نے ایک تھیلی دی تھی، جس کی اس نے دو تھیلیاں کر دیں اور شاعر کی مثال اس نوکر کی ہے جس نے ایک کی تین تھیلیاں بنا ڈالیں۔ زبان ایک دولت ہے، شعر اس کو پوری طرح استعمال کرتا ہے، کیونکہ وہ اس سے خوف نہیں کھاتا۔ افسانہ بے چارہ گھبرا جاتا ہے اور اس کا اسراف بے جا کرنے لگتا ہے، وہ اپنی فطرت سے مجبور ہے۔ میں اسی لیے ناول کو بھی شعر سے کم تر مانتا ہوں، افسانہ تو پھر افسانہ ہے۔ شعر میں تو ایک وہ منزل آتی ہے جب زبان شاعر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور پھر خود شاعر کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ صریر خامہ کو نوائے سروش میں کس نے تبدیل کر دیا۔ ایسے لمحات میں زبان اس طرح بیدار ہوتی ہے جس طرح سیکڑوں برس کا سویا ہوا دیو اچانک جاگ کر اٹھ بیٹھتا ہے اور اس کا سایہ زمین کو تاریک کر دیتا ہے۔ افسانے کو یہ لمحے کہاں نصیب ہو سکتے ہیں؟ ایسے ہی لمحوں میں زبان کا سکہ چھن چھنا کر یک سمتی کے بجائے سہ سمتی ہو جاتا ہے۔

افسانہ نگار: ابھی آپ نے کہا کہ ایک سے دو تھیلیاں کرنے والا نوکر افسانہ ہے اور ایک سے تین بنانے والا نوکر شعر ہے۔ تو پھر تنقید کیا ہے؟

نقاد: ظاہر ہے کہ ایک تھیلی کو ایک ہی بنائے رکھنے والا نوکر تنقید ہے۔ اسی لیے تو انجیل کے اس نوکر کی طرح نقاد کی تقدیر میں بھی رونا اور دانت پیسنا لکھا ہے۔

افسانہ نگار: (قہقہہ)

(1972)

آج کا مغربی ناول
نظریات و تصورات

اپنے عہد میں ناولوں کی کثرت، اور اس کے باوجود اعلیٰ ناول نگاری کے انحطاط کو دیکھتے ہوئے ہنری جیمز نے اپنے مضمون ''ناول کا مستقبل'' (1899) میں کہا تھا کہ یہ ناکامی ناول کی نہیں ہے، بلکہ ناول نگاری کی ہے۔ ''جب تک کہ ناول میں کوئی موضوع برتنے کے لیے باقی ہے'' اس نے کہا ''ناول کی بجھی ہوئی آگ کو دوبارہ روشن کرنے کے لیے صرف ایک مخصوص (فنی) بیوہار کی ضرورت ہوگی''۔ جیمز کا خیال تھا کہ اگرچہ انسان میں اس بات کی غیر معمولی صلاحیت ہے کہ وہ ان چیزوں کو توڑتا پھوڑتا اور مسخ کرتا ہے جو اس کے لیے لطف واہتزاز کا التباس پیدا کرتی ہیں لیکن پھر بھی ''جب تک زندگی میں یہ قوت باقی ہے وہ انسان کے تخیل پر خود کو منعکس کر سکے، ہم یہ دیکھیں گے کہ ناول میں اس کا انعکاس اور تمام چیزوں کے مقابلے میں بہتر اور زیادہ صحیح ہوتا ہے... انسان ناول کو اسی وقت ترک کر سکے گا جب خود زندگی اس کے ساتھ ساز کے بجائے پوری طرح ستیز کرنے لگے گی''۔

ہنری جیمز کی اس رجائیت کے دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ناول زندگی کے انعکاس کا بہترین ذریعہ ہے، اور دوسرے یہ کہ ناول اس وقت تک زندہ رہے گا جب تک اس میں برتنے کے لیے موضوعات باقی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جیمز کے بعد ان دونوں نظریات پر لوگوں کا اعتقاد کم ہوگیا۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ جیمز نے ناول کو وقت کی عمارت سے نکالی ہوئی ایک اکائی کی طرح تصور کیا تھا، ایک ایسی اکائی جو بہ ذات خود آغاز، وسط اور انجام کی حامل ہو۔ لیکن ناول کی جدید تنقید اس کلیے کو ماننے سے انکار کرتی ہے یا اگر انکار نہیں کرتی تو اس سے بھاگنے کی کوشش کرتی ہے۔ ناول بہ طور بیان واقعہ بنام وقت، یہ فرینک کرموڈ کی کتاب The Sense of an Ending (1967) کا موضوع ہے۔ وقت کا احساس، اختتام اور

مکاشفے Apocalypse کا احساس ہے۔ ہر ناول کسی نہ کسی صورت میں Apocalypse کی طرف سفر کرتا ہے۔ لیکن آخری اختتام اور مکاشفہ دراصل موت ہے، اس لیے ہر ناول موت کی طرف سفر کرتا ہے۔ کیا یہ ممکن ہے کہ وقت اور موت کی اس وحدت کو توڑا جاسکے؟ یہ جدید ناول نگار کا مسئلہ ہے۔ دوسری طرف جیمز کا یہ نظریہ کہ جب تک موضوعات باقی ہیں ناول برقرار رہے گا، اس تاریخی صورت حال کو نظر انداز کرتا ہے جس نے انیسویں صدی میں مغربی ناول کی تشکیل میں بہت بڑا حصہ لیا تھا۔ انیسویں صدی سارے مغرب میں ڈرامے کے زوال کی صدی ہے۔ بلکہ اٹھارہویں صدی ہی جس میں ناول باقاعدہ پیدا ہوا اور پروان چڑھا، ڈرامے کے زوال کے آغاز کی صدی ہے۔ ناول دراصل ڈرامے کا ایک محدود اور نسبتاً بے جان بدل ہے۔ ڈراما بھی وقت میں گرفتار ہے، بلکہ اگر ہم ارسطو کو اپنا رہنما تسلیم کریں تو ڈراما کلیتہً وقت کا غلام ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ ناول سے برتر ہے کیوں کہ ڈرامے میں عمل اور Performance (کرکے دکھانے) کا عنصر ہے، ناول اس سے عاری ہے۔ ڈراما وقت کے پیدا کردہ مسائل (سماج، سیاست، انسان بہ نام خدا) سے متاثر ہوتا ہے، لیکن ڈرامے کے لیے ممکن ہے کہ وہ ان مسائل کی وقتی صورت حال کی روشنی میں دیکھنے سے انکار کر دے۔ بلکہ اکثر تو یہ بھی ہوا ہے کہ اگر یہ مسائل وقتی صورت حال کی روشنی میں دیکھے جائیں تو ڈراما اپنی فنی قیمت کھودیتا ہے۔ برنارڈشا کی کی مثال سامنے کی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ناول اس وقت سرسبز ہوسکتا ہے جب ڈرامے پر برا وقت پڑا ہو۔ یہ نکتہ ہنری جیمز کے ذہن سے محو ہوگیا تھا۔ اس کی بڑی وجہ شاید یہ ہے کہ انیسویں صدی میں ڈراما اپنی پستی کی انتہائی مدارج میں تھا اور یہ بات کسی طرح تصور ہی نہ کی جاسکتی تھی کہ 1950 کے بعد اچانک سارے مغرب میں ڈراما ایک نئی زندگی حاصل کر لے گا۔ جیمز کے فوراً بعد جوائس، پروست اور کافکا نے مغربی ناول کو ارتقا کی ان انتہائی منزلوں سے روشناس کیا جن کے آگے کا سفر اینٹی ناول ہی کی طرف لے جاسکتا تھا، ناول کی طرف نہیں۔ جدید دور ڈرامے اور شاعری کا دور ہے۔ اینٹی ناول سے قطع نظر، باقاعدہ ناول جو ہمیشہ سے شاعری اور ڈرامے کے مقابلے میں کم تر رہا تھا، اگرچہ دم نہیں توڑ رہا ہے لیکن زوال آمادہ ہے یا کم سے کم پرانے اسالیب کو دہرا رہا ہے۔ اینٹی ناول جو آج کا ناول ہے، ایک غیر معمولی قوت رکھتا ہے، لیکن اس کے

امکانات محدود ہیں۔اس وقت صرف اس نکتے کا اعادہ منظور ہے کہ مغربی ادب میں یہ دور ڈرامے اور شاعری کا دور ہے۔ ناول جو سارتر کے الفاظ میں وقت کی "واضح اور صاف عدم انقلابیت[1]" میں گرفتار ہے، ایک لمحہ تو شاعری کی طرف جھکتا ہے اور دوسرے لمحہ ڈرامے کی طرف۔ یہ ایک دل چسپ بات ہے کہ ادبی صورت حال کے بارے میں پیش گوئیاں اکثر غلط ثابت ہوئی ہیں۔ جیمز کی مثال سامنے کی ہے۔ دوسری طرف ہر برٹ ریڈ نے اپنے آخری دنوں میں ایک مضمون لکھا تھا جس میں اس بات کا ماتم کیا گیا تھا کہ جب شاعری آخری سانس لے رہی ہو اور صرف چند لوگوں کے لیے ذہنی تفریح کا سامان بن گئی ہو تو کہنے کے لیے رہا ہی کیا ہے؟ ریڈ کے اس مضمون کو دس برس ہونے کو آرہے ہیں۔ اگر تمام دنیا اور خاص کر مغرب میں ماہانہ، سہ ماہی، ششماہی، پرچوں ہی میں چھپنے والی اور ان میں چھپنے کے لیے بھیجی جانے والی شاعری کا ایک موٹا اندازہ ہی لگا یا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہر برٹ ریڈ کی پیش گوئی کے باوجود روز بہ روز زیادہ سے زیادہ لوگ شاعری کر رہے ہیں۔

مغربی ادیبوں کی ایک کانفرنس 1962 میں اڈن برا میں منعقد ہوئی تھی۔ اس کانفرنس میں بحث کا ایک اہم موضوع یہ تھا کہ ناول کی صورت حال کیا ہے۔ کسی صنف کے زوال کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس پر کس طرح کی بحثیں ہوتی ہیں۔ اگر موضوع بحث یہ ہو کہ فلاں صنف (مثلاً ناول) یا فلاں تحریک (مثلاً نیا ناول) کیا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس صنف یا تحریک کا ایک زندہ وجود ہے جو تسلیم شدہ آراء یا تصورات کو درہم برہم یا Subvert کرتا ہے۔ لیکن اگر موضوع یہ ہو کہ فلاں صنف (مثلاً ناول) کی صورت حال کیا ہے، تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ ادیب اور نقاد اس صنف میں لکھی جانے والے تحریروں سے مطمئن نہیں ہیں۔ بہرحال، اس کانفرنس میں جن خیالات کا اظہار کیا گیا ان کا خلاصہ یوں ہے:

میری مک کارتھی نے کہا کہ جدید ناول عصری حقیقت کو گرفت میں لینے کا عمل خاصی مشکل سے انجام دے پاتا ہے۔ "موجودہ ناول نگار کی مشکل یہ ہے کہ وہ مستقبل کی تعمیر نہیں کر پاتا بلکہ یہ ہے کہ وہ حال کی تشکیل و تعمیر سے مجبور ہے"۔ اس نے مثال کے طور پر کہا کہ اگر میں اس کانفرنس کی روداد کو ناول کی شکل میں بیان کرنا چاہوں تو مجھے بڑی مشکل ہوگی اور عین ممکن ہے کہ وہ روداد بالکل غیر واقعی اور جھوٹی معلوم ہو۔ انگس ولسن Angus Wilson

1 Manifest Irreversibility

نے جدید انگریزی ناول کے بارے میں کہا کہ یہ دراصل متوسط طبقے کو افسانوی اظہار بخشتا ہے اور مابعد الطبیعیات، خالص فکری تصورات اور خیر وشر، حق و باطل کے مسائل سے عاری ہے۔ میری مک کارتھی نے بحث میں حصہ لیتے ہوئے اپنی بات کی وضاحت ان الفاظ میں کی:

> ''جہاں تک انگریزی ناول کا سوال ہے، سماجی دستاویز کی حیثیت سے یہ ناول کسی سنجیدہ فنی سطح پر اپنا وجود نہیں رکھتا۔ جدید امریکی ناول نگار اپنی Identity کے مسئلے میں غلطاں و پیچاں ہیں۔ ناول کا مستقبل دراصل قومی نہیں بلکہ بین الاقوامی ناول میں ہے جس کے موضوعات جلا وطنی اور روئے زمین پر آوارہ پھرنے سے عبارت ہیں''۔

جہاں تک Identity کا سوال ہے تو ہر جدید فن کار اس سوال سے الجھا ہوا ہے۔ اسے جدید ناول کا مخصوص نشان نہیں کہہ سکتے۔ اور جہاں تک سوال جلاوطنی اور آوارہ گردی کا ہے، تو امریکی ناول میں ان موضوعات کے کھوکھلے پن اور سطحیت کا پردہ خود امریکی نقادوں نے فاش کر دیا ہے۔ میلکم کاؤلی Malcolm Cowley کی The Exile's Return اور لسلی فیڈلر Leslie Fiedler کی Waiting for the End اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ علاحدگی یعنی Alienation اور جلاوطنی تمام ادب کا موضوع رہے ہیں، ناول اس سے مستثنیٰ نہیں ہوسکتا۔ لیکن جدید امریکی ناول میں یہ موضوعات دراصل امریکہ اور یورپ کے ثقافتی ٹکراؤ کا نتیجہ ہیں اور ان سے کوئی ادبی یا تنقیدی کلیہ برآمد کرنا مشکل ہوگا۔ میری مک کارتھی نے اپنے عہد کے اچھے نمائندہ ناولوں کا ذکر کرتے ہوئے (جو اس کے خیال میں بین الاقوامی ناول کی تعریف میں آتے ہیں) صرف دو ناولوں کا نام لیا ہے۔ ناباکاف کا Pale Fire اور ولیم بروز کا The Naked Lunch ان دونوں ناولوں کی خوبی میں کلام نہیں، لیکن یہ نتیجہ نکالنا کہ انھیں واستفسکی تو کجا، مان اور کامیو کے بھی سامنے رکھا جاسکتا ہے، صرف خوش فہم پرستاروں کے ایک حلقے میں ممکن ہے۔ ناباکاف کو غیر معمولی اہمیت اس وجہ سے دی جارہی ہے کہ وہ ایک روسی ہے جو امریکہ میں اقامت گزیں ہوگیا ہے۔ ولیم بروز کے بارے میں فیڈلر کا خیال ہے کہ اسے لکھنا نہیں آتا اور جو کچھ بھی اچھائی The Naked Lunch میں ہے وہ گنس برگ کی اصطلاح اور حک و اضافہ کی مرہون منت ہے۔ میں خود بروز کو اتنا پست درجہ نہیں دیتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ ایک Experimentor کی حیثیت سے بروز کا درجہ مجتہد کا ہے، باغی کا نہیں۔ لیکن اپنی انتہائی

کوشش کے باوجود بروز کا اپنی ناول اس محدودیت سے آزاد نہیں ہو سکا ہے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔ اڈن برا کی کانفرنس میں ایک اور چیز زیر بحث آئی جس پر ہمارے یہاں بھی ان دنوں بڑی بحث ہو رہی ہے۔ یعنی وابستگی یا کمٹ منٹ۔ اس سلسلے میں رائیں ذرا غیر واضح تھیں، لیکن ایک معمر اور معتبر ناول نگار ایل۔ پی۔ ہارٹلی کا یہ خیال قابل توجہ ہے کہ کسی خاص پلیٹ فارم یا پروپیگنڈا ناول کا تصور عظیم ناول کی حیثیت سے ہو ہی نہیں سکتا۔

اڈن برا کانفرنس کا ذکر میں نے نسبتاً تفصیل سے اس لیے کیا ہے کہ اس میں زیر بحث آنے والی باتوں میں آج کے مغربی ناول کی صورت حال اور اس کے مسائل کا Nucleus مل جاتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے زمانے کا مغربی ناول نگار اور ناول کا نقاد جن مسائل سے دو چار ہے ان کو تین عنوانات کے تحت رکھا جاسکتا ہے: (1) اخلاقی، یعنی ناول میں کیا کہا جائے ؟ ناول فرد کا اظہار ہے کہ سماج کا؟ کیا ناول خیر و شر کے مسئلے سے بحث کرتا ہے یا محض زندگی سے، یعنی کیا ناول مسائل سے عبارت ہے یا زندگی کی مکمل معنویت یا بے معنویت سے؟ (2) فلسفیانہ، یعنی کیا ناول نگار وابستگی میں یقین رکھتا ہے؟ اگر ہاں تو کس حد تک؟ اور (3) فنی، یعنی ناول کس طرح اپنے قیود سے آزاد ہوسکتا ہے؟ اور وہ قیود کیا ہیں؟ موجودہ مغربی ناول (موجودہ سے میری مراد پچھلے تقریباً پندرہ سال سے ہے) اور اس کی تنقید گھوم پھر کر انھیں باتوں پر مراجعت کرتی ہے۔ کردار نگاری، شعور کی رو، علامت نگاری، پلاٹ، یہ سب رسمی سوالات اب زیر بحث نہیں ہیں، اور اگر ہیں بھی تو انھیں بنیادی عنوانات کے ذیل میں آتے ہیں۔ میں نے ناول اور ناول کی تنقید کا ذکر جان بوجھ کر ایک ساتھ کیا ہے، کیونکہ ہمارے عہد میں ناول نگاری کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ ناول کی زیادہ تنقید ناول نگاروں نے لکھی ہے، یا یہ کہ تنقید نگاروں نے ناول کے میدان کو بھی اپنی جولاں گاہ بنایا ہے۔ اس سلسلے میں لسلی فیڈلر Leslie Fiedler، لائنل ٹرلنگ Lionel Trilling، والٹر ایلن Walter Allen، کامیو، سارتر، روب گریئے، نتالی ساروت Nathalie Sarraute، میشیل بتور Michel Butor، کلود سیمان Claude Simon، ڈیوڈ لاج، سال بیلو Saul Bellow وغیرہ درجنوں نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان ناول نگاروں میں جو میری نظر میں قابل ذکر ہیں، بیکٹ شاید اکیلا ناول نگار ہے جس نے شاید باقاعدہ تنقید نہیں لکھی ہے، حالانکہ اس نے بھی شروع شروع میں تنقیدی مضامین لکھے تھے جن کو اب خاصی اہمیت دی جارہی ہے، یہاں تک کہ حال (1970)

میں لارنس ہاردی نے اس کی تنقید اور شاعری پر ایک انتہائی مفصل کتاب لکھی ہے۔

ناول نگار نقاد کے روپ میں، یا نقاد ناول نگار کے روپ میں جو ہمارے عہد کا ایک منفرد کردار ہے۔ صرف اتفاقی یا بے وجہ نہیں ہے۔ جدید ناول جو پروست، جوائس اور کافکا کے میلوں لمبے سائے میں پلا بڑھا تھا، اپنی توجہ کے لیے انھیں ناول نگاروں کا محتاج تھا جنھوں نے ان غیر معمولی شخصیتوں کا اثر قبول کیا تھا اور ان سے بغاوت بھی کی تھی۔ آج سے تیس چالیس برس پہلے تک ناول ایک روایتی قسم کی صنف سخن تھا، جس میں پیچیدہ ادبی اور فنی مسائل کو گھسیٹ لانے کی ضرورت نہ تھی، لیکن جدید ناول نگاروں کے ہاتھ میں ناول ایک مخصوص، کم انتخاب Exclusive اور پیچیدہ صنف کی شکل میں سامنے آیا۔ اس کی توجیہہ اور پچھلے ناول سے انکار کا کام لامحالہ نئے ناول نگاروں نے ہی کیا۔

میں نے اوپر ہنری جیمز کا حوالہ دیا ہے جس نے ناول کے سارے اخلاقی مسئلے کو یہ کہہ کر ختم کر دیا تھا کہ اس میں انسانی زندگی کا تخیلی انعکاس ہوتا ہے۔ اس کو واقعیت کا نظریہ کہہ سکتے ہیں۔ جیمز کے بعد ناول کی تکنیک جلد ہی بدلی اور بیانیہ کے ایسے اسلوب کی جگہ جس میں ناول نگار ایک ایسے شخص کے روپ میں سامنے آتا ہے جسے تمام کرداروں پر گزرنے والے تمام واقعات کا علم ہے Omniscient Narration جوائس وغیرہ کے یہاں بیانیہ کا وہ اسلوب نظر آتا ہے جس میں ناول نگار صرف ایک یا چند کرداروں کے شعور و لاشعور میں غرق ہو کر کائنات یا خود ان کرداروں کا مراقبہ کرتا ہے Impersonal Narration لیکن واقعیت یعنی اظہار واقعہ کا نظریہ سارتر بلکہ کامیو تک کسی نہ کسی شکل میں مغربی ناول میں جاری و ساری رہا۔ سارتر سے اختلاف کی اولیت کا سہرا کامیو کے سر ہے، لیکن اس سے باقاعدہ انحراف روب گریئے نے کیا۔ اگرچہ سارتر اور کامیو دونوں ناول کو وقت کی بندش سے آزاد کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن سارتر کامیوں کے The Outsider کو ناول نہیں مانتا، وہ کہتا ہے کہ اس کا غیر مسلسل زمانۂ حال جو ان تمام معنی خیز کڑیوں کا اخراج کر دیتا ہے جو تجربہ (بہ معنی Experience) کا بھی حصہ ہے، اس کو ناول نہیں بننے دیتا۔ وقت سے بغاوت کی ضمن میں سارتر کی کوشش اتنی دور بھی نہیں جاتی۔ روب گریئے سارتر کے شاہ کار Nausea کو ایک مربیانہ تبسم کے ساتھ برخاست کر دیتا ہے اور اسے بیش قیمت لیکن قدیمی فن پارے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں سارتر خود اس بات کا قائل ہے کہ وقت میں

ایک واضح اور کھلی ہوئی غیر انقلابیت ہے، وقت واپس نہیں آتا، ہمیشہ انقسام اور مکاشفے کی طرف لے جاتا ہے، جو موت ہے لیکن پھر بھی وہ حتی الامکان اپنے ناول کو وقت میں قید رکھتا ہے۔ بقول فرینک کرموڈ سارتر ناول کو اس لیے پسند کرتا ہے کہ اس کا تعلق صرف انسانی وقت سے ہے اور اس طرح ناول ایک شدید تاثر سے دوسرے شدید تاثر کی طرف مستقبل کی راہ میں بڑھتا جاتا ہے۔ کامیو اور روب گرییے کی اصل بغاوت وقت سے ہے، اس طرح وقت سے بغاوت بنیادی طور پر اس مسئلے پر غور و خوض کا نام ہے کہ ناول زندگی کا احاطہ کس طرح اور کس حد تک کرتا ہے۔ لہٰذا ناول کے اخلاقی اور فنی مسائل کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ بنیادی مسئلہ واقعیت کا ہے (یعنی اس طرح کی واقعیت جس کا علم بردار ہنری جیمز تھا۔) چونکہ واقعیت کا انعکاس وقت کے دائرے ہی میں ممکن ہے، اس لیے ناول اپنا فنی اظہار کس طرح کرے؟ اس سوال کا جواب بہ یک وقت واقعیت اور فن کارانہ اسالیب کا احاطہ کرتا ہے۔

جیسا کہ میں نے ابھی کہا، ہمارے عہد میں جیمز کی واقعیت کے خلاف پہلا قدم کامیو نے اٹھایا۔ کامیو بھی بڑی حد تک واقعیت پرست ہی تھا۔ اس کی کتاب The Rebel (باغی) جو اس کے تمام فکری نظام کو محیط ہے، اس خیال کی تائید کرتی ہے۔ وہ کہتا ہے:

> ناول دراصل کیا ہے؟ یہ ایک کائنات ہے جس میں واقعہ یا عمل کو ہیئت بخش دی گئی ہو، جہاں آخری الفاظ کہے جائیں، جہاں لوگ ایک دوسرے کو پوری طرح اپنالیں، اور جہاں زندگی تقدیر کی شکل اختیار کرلے۔ ناول کی دنیا اس دنیا کی محض تطہیر ہے جس میں ہم انسان کی عمیق ترین خواہشات کی تکمیل کے لیے جیتے ہیں۔ کیونکہ دنیا بلاشبہ وہی ہے جسے ہم دنیا سمجھتے ہیں۔ وہ دکھ، وہ فریب، وہ محبت، سب وہی ہیں۔ ناول کے ہیرو وہی زبان بولتے ہیں جو ہم بولتے ہیں، ان کی کم زوریاں ہماری کم زوریاں ہیں... ان کی قوت ہماری قوت ہے... بس فرق یہ ہے کہ ناول کے ہیرو اپنی تقدیروں کا تعاقب اپنے تلخ انجام تک کرتے ہیں۔

ایک اور جگہ کامیو ناول کے کرداروں کو آفاقی ٹائپ سے تعبیر کرتا ہے اور کہتا ہے کہ بس فرق اتنا ہے کہ ناول کے کردار ہم سے بلندتر ہیں، کیونکہ وہ زیادہ دکھ اٹھاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ تمام تصورات واقعیت کے ہی مرہون منت ہیں لیکن انھیں کامیو کے آخری افکار سمجھنا درست نہ ہوگا۔ کامیو اس بات سے بہ خوبی واقف تھا کہ واقعیت ایک پرفریب تصور ہے۔ اس کا اظہار

اس کی نوٹ بکس میں ملتا ہے۔ مثلاً ایک جگہ اس نے لکھا ہے:

> واقعیت ایک بے معنی لفظ ہے۔ مادام بواری اور دستسکی The Possessed دونوں واقعیت پرست ناول ہیں، لیکن دونوں ایک دوسرے سے قطعاً مختلف ہیں۔

ان جملوں کی روشنی میں میری مک کارتھی کا نظریہ کہ جدید ناول نگار کا مستقبل تعمیر کرنے میں اتنی مشکل نہیں ہوتی جتنی حال تعمیر کرنے میں، ایک نئی معنویت اختیار کر جاتا ہے۔ جدید امریکی ناول واقعیت کے مسئلے کو کس طرح دیکھتا ہے اس کا اندازہ سال بیلو Saul Bellow کی تنقید سے ہو سکتا ہے۔ سال بیلو کہتا ہے کہ جدید ناول نے فرد کی داخلی کش مکش کا اخراج کردیا ہے، کیونکہ یہ داخلی کش مکش محض ایک نقطہ ہے، جب کہ میں ساری زندگی کا خلاصہ اور نچوڑ مانگتا ہوں۔ جدید امریکی ناول میں شکایت، احتجاج، عدمیت سے بھر پور غصہ، واقعیت اور ماحول کی شدید احساس کی کارفرمائی ہے اس طرح یہ ناول جوائس کی معنوی اولاد ہونے کے باوجود فنی حیثیت سے اس سے یک قلم انکار کرتا ہے۔ سال بیلو، نابا کاف کی لولیتا اور ٹامس مان کے طویل افسانے وینس میں موت کا موازنہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اگرچہ دونوں میں ایک معمر شخص اپنے سے ایک کم عمر شخص (لولیتا میں لڑکی، وینس میں موت میں لڑکا) کے لیے غیر معمولی جنسی خواہش سے مغلوب ہوتا ہے لیکن ناباکاف کے ہمبرٹ کی داخلی زندگی ایک فحش لطیفے کی سطح پر ہے، جس کہ مان کے آشن باخ کی ذہنی زندگی نطشہ کے بیان کردہ اپولو اور ڈائیونی سس Dionysus کی روحانی اور کائناتی کش مکش کا اظہار ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بیلو کا یہ تجزیہ بالکل درست ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ناباکاف کا مرکزی کردار یونانی ضمیات کے Satyr کی یاد دلاتا ہے جس کا جسم انسان کا ہے لیکن سر اور پاؤں بکرے کے ہیں، اور مان کا مرکزی کردار ایک المیہ ہے جو آدم اور ترغیب اور ہبوط کی علامت بن جاتا ہے۔

داخلیت سے یہ انکار جو آج کے امریکی ناول کا طرۂ امتیاز ہے۔ واقعیت کے اس نئے فرانسیسی تصور سے براہ راست پیدا ہوا ہے جس کی طرف میں نے اوپر اشارہ کیا ہے اور جس کا قدرے تفصیلی محاکمہ میں اب کروں گا۔ یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ واقعیت کے خلاف فرانسیسی بغاوت جس نے نئے ناول Le Nouveau Roman کو جنم دیا، اپنے فرانسیسی اظہارات میں امریکہ کے مقابلے میں بہت زیادہ پر قوت اور متنوع ہے۔ میں نے اوپر کہا ہے کہ کامیو کی نظر میں ناول کا کردار ایک آفاقی ٹائپ ہوتا ہے۔ میشل بتور Michel Butor جو

فرانس میں نئے ناول کے ایک مخصوص نظریے کا بانی ہے، کردار کی اس واحدیت سے انکار کرتا ہے۔ روب گریئے کے برخلاف بتور منظرنامے کو نظر انداز کرکے کرداروں کی بات کرتا ہے۔ اپنے ایک مضمون (شائع شدہ 1964) میں کہتا ہے:

> یہ اکثر کہا گیا ہے کہ (اپنے جدید، مابعد سروانیٹز مفہوم میں) ناول اور رزمیہ۔ Epic میں یہ فرق ہے کہ رزمیہ ایک گروہ پر گزرنے والے واقعات Adventures کا بیان کرتا ہے، جب کہ ناول صرف ایک فرد سے علاقہ رکھتا ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ کم سے بالزاک کے زمانے سے یہ بات صاف ہوگئی ہے کہ اپنی اعلیٰ شکلوں میں ناول اس تفریق کو ختم کرنے یا اس پر حاوی ہو جانے کا میلان رکھتا ہے اور اس طرح ایک فرد کے حوالے سے ایک پورے سماج کی حرکت اور اس پر گزرنے والے واقعات کا بیان کرتا ہے۔

اس کے برخلاف اشتراکی حقیقت نگاری بتور کی نظر میں ایک بہت ہی تعمیم زدہ اور بے شکل چیز ہے، جس میں اصلی اصلیت بہت کم ہوتی ہے:

> جہاں تک اشتراکی حقیقت نگاری کا سوال ہے یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ دراصل انفرادی سرگزشت و حادثہ Adventure کو ازدحام کے بوہار کے ساتھ جوڑ دینے کا نام ہے۔ اس طرح اشتراکی حقیقت نگاری دونوں (فرد اور ازدحام) کے درمیان کوئی اصلی اور واقعی ربط قائم نہیں کر پاتی اور محض ایک جھوٹے رزمیہ کی سطح پر رہتی ہے۔

لیکن اشتراکی حقیقت نگاری کی اصل تردید نتالی ساروت کی کتاب The Age of Suspicion (1956) میں کی گئی ہے، جہاں اس نے واقعیت کے تصور کو بالکل بدل دیا ہے۔

> تم واقعیت پرستی کا کیا مطلب لیتے ہو... وہی ادیب حقیقت نگار ہے جو اس پورے خلوص کے ساتھ جتنا کہ اس کے بس میں ہو، اس چیز کو اپنی گرفت میں لے، جس کے بارے میں اس کا خیال ہو کہ وہ حقیقت ہے اور وہ ایسا کرے، چاہے اپنے ہم عصروں کو لطف اندوزی کا موقع دینے، ان کی تربیت کرنے، ان کو غلامی سے آزاد کرانے کے لیے جدو جہد کرنے کی کتنی ہی خواہش اس میں کیوں نہ ہو۔ ایسا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ وہ (حقائق کو) کم سے کم دھوکا دے، تضادات اور پیچیدگیوں کو سر کرنے کے لیے کسی قسم کی کاٹ چھانٹ اور لیپا پوتی نہ کرے۔

> حقیقت سے اس کا لگاؤ اور ذوق اس درجہ ہونا چاہیے کہ وہ اس کی خاطر کسی قسم کی بھی قربانی سے نہ ہچکے۔ حتی کہ اسے وہ سب سے بڑی قربانی بھی قبول کرنے سے عار نہ ہونا چاہیے، جو ادیب کا مقدر ہے یعنی تنہائی اور تشکیک اور ذہنی کرب۔

یعنی نتالی ساروت کی نظر میں واقعہ وہ ہے جسے ادیب واقعہ سمجھے۔ دنیا کی رائے یا حکومت کا مشورہ کچھ ہو لیکن حقیقت کا آخری معیار ناول نگار کا اپنا تجربہ اور Vision ہے۔ جو چیز اسے حقیقت نظر آتی ہے، وہ حقیقت ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں اصلاح معاشرہ، انقلابی جدوجہد اور ایمان و یقین کے بہت سے آدرشوں سے ہاتھ دھونا پڑے گا، لیکن اس کے بغیر حقیقت کا سامنا ممکن نہیں۔ اس موضوعی حقیقت کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ ناول نگار اب اس بات کا پابند نہیں رہا کہ وہ وہی کہے جو اس سے متوقع ہو۔ اور اسے وہی بات کہنی ہے جو وہ خود کہنا چاہتا ہے۔ واقعیت کے اس نظریے اور روب گریئے کی واقعیت (یعنی وقت سے فرار کی واقعیت) کا سارتر اور کٹ منٹ کے نظریے سے ٹکراؤ لازمی تھا۔ لیکن اس ٹکراؤ کا جائزہ لینے سے پہلے روب گریئے کے نئے ناول Le Nouveau Roman کی طرف واپس آنا ضروری ہے۔

اس بات کی طرف اشارہ شاید غیرہ ضروری ہو کہ مغرب میں نیا ناول چاہے ہو یورپ میں لکھا جارہا ہو یا امریکہ میں، نطشہ اور وٹ گنش ٹائن سے متاثر ہے۔ وٹ گنش ٹائن نے زبان کے بارے میں اپنے خیالات تقریباً چالیس برس پہلے پیش کیے تھے اور یہ بھی ہمارے زمانے کی بنیادی پیچیدگی اور تضاد کا ایک نمونہ ہے کہ وہ اور نطشہ، جو بالکل مختلف مکاتب فکر سے تعلق رکھتے ہیں، جدید ناول پر یکساں اور بہ یک وقت اثر انداز ہوئے ہیں۔ وٹ گنش ٹائن کا کہنا تھا کہ ہم الفاظ کا تصور دراصل تصویروں میں کرتے ہیں اور زبان کا تصور کرنا درحقیقت ایک طرح کی زندگی کا تصور کرنا ہے۔ الفاظ اور اشیاء کی وحدت کا یہ تصور نیا نہیں تھا لیکن مغرب میں پہلی بار وٹ گنش ٹائن نے اسے اتنی وضاحت سے پیش کیا۔ اس تصور کے زیر اثر علامت یا استعارہ خود الفاظ ہی میں موجود ٹھہرے۔ لہذا یہ کہنا ممکن ہوگیا کہ ادب پارے کو یہ ضرورت نہیں ہے وہ علامت یا استعارہ کو اختیار کرے، بلکہ یہ ہے کہ وہ اشیاء کو اختیار کرے۔ شئیت Thingism کا یہ نظریہ روب گریئے نے اپنے ناولوں میں پوری طرح برتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کے کسی ناول میں اکادکا استعارہ یا پیکر نظر آجاتا ہے تو نقاد بڑی سرگرمی اور تفصیل سے اس کا ذکر کرتے ہیں۔ جہاں تک سوال نطشہ کا ہے، فرینک کرموڈ کا یہ

خیال توجہ کا مستحق ہے کہ کوئی تو وجہ ہوگی کہ جب سے نطشہ نے کانٹ کے بعض تصورات کو تفصیلی شکل بخشی اور ان کا عمومی اطلاق کیا، ادب نے اپنے اس حق کا بار بار شدت و اصرار سے علان کیا ہے کہ افسانوی ہیئتوں میں Arbitrary اور پرائیویٹ انتخاب کی گنجائش ہونی چاہیے۔ نطشہ کے بعد یہ کہنا ممکن ہو گیا تھا کہ ہر وہ چیز جسے سوچا جاسکتا ہے "یقیناً افسانہ" ہوگی اور افسانہ اور حقیقت میں کوئی ایسا فرق نہیں ہے جس کی بنا پر افسانے میں اختتام و آغاز ضروری سمجھا جائے لیکن زندگی میں نہ باقاعدہ اختتام کی ضرورت ہو نہ آغاز کی۔ اس طرح افسانوی ہیئت کوئی ایسا دلیل دعویٰ Hypothesis نہیں ہے جس کی سچائی یا جھوٹائی ثابت کی جاسکے۔ افسانوی ہیئت یعنی افسانہ یا ناول جب تک ہمارے کسی نہ کسی کام آسکتا ہے (اس معنی میں جس طرح کلیم کی توبہ ہمارے کام آتی ہے، کہ اس سے کچھ باتیں واضح ہوتی ہیں) درست ہے۔ جب وہ ہمارے کام نہیں آسکتا، یعنی اس سے کوئی بات واضح نہیں ہوتی، تب وہ غلط نہیں رہا بلکہ بے کار ہوگیا۔

ان نظریات کو ادبی شکل روب گرییے کے اس دعوے میں ملتی ہے کہ "ناول کسی خیال، شے یا حقیقت کا اظہار نہیں کرتا"۔ The Novel Expresses Nothing۔ ہم نئی واقعیت اسی وقت حاصل کرسکتے ہیں جب بیانیہ "خود کو وقتیت Timeness سے منقطع کر پاتا ہے اور جب وہ گزرتا یا بہتا نہیں ہے۔ نیا ناول خود کر دہراتا ہے، بیچ سے کاٹتا ہے۔ خود ہی اپنی ترمیم کرتا ہے، اپنی تردید کرتا ہے، لیکن یہ سب کرنے کے باوجود اتنا حجم اکٹھا نہیں کرتا جو کہ ماضی کی یعنی کہ روایتی مفہوم میں کہنی کی تشکیل کر سکے"۔ روب گرییے کے ناولوں میں وہ اشیا اور اشارے جن پر پلاٹ کا دارومدار ہوتا ہے بالکل غائب ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ ان اشیاء اور اشاروں کی خالی شبیہ رہ جاتی ہے۔ مثلاً ایک خالی کرسی محض ایک خالی کرسی ہے، نہ کہ کسی غیر حاضری کی علامت یا کسی کی آمد کی توقع۔ کسی کے کندھے پر رکھا ہوا ہاتھ محض ایک کندھا اور ایک ہاتھ ہے نہ کہ دوستی اور ہم دردی کا ایک اشارہ۔ اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے روب گرییے کہتا ہے:

> جہاں تک ناول کے کرداروں کا سوال ہے، تو وہ کردار خود اپنے پڑھنے والے کی دل چسپی اور رجحان کی روشنی میں مختلف تشریحات کے متحمل ہوسکتے ہیں اور کسی بھی طرح کی نفسیاتی تحلیل نفسیاتی، مذہبی یا سیاسی رائے زنی کو راہ دے سکتے ہیں۔

روب گریئے کے یہاں ناول یا فلم کا اسکرپٹ لکھنے کا عمل ایک ان جانے ملک میں سفر کرنے کا عمل ہے۔ وہ کہتا ہے میرا ہر ناول ایک تجربہ ہے، اور میں خود نہیں جانتا کہ اس کا ماحصل کیا ہوگا۔

اس طرح روب گریئے کے ناول کسی ایسی فلم کا تاثر پیدا کرتے ہیں جس میں ساؤنڈ ٹریک نہ ہو۔ ان ناولوں میں انسان بہ حیثیت ایک وجود نہیں بلکہ ایک شے کی طرح نظر آتا ہے۔ روب گریئے اشیا کو ان جذبات کے حوالے کے بغیر پیش کرتا ہے جو ان اشیا سے پیدا ہوتی ہیں۔ وائٹ مین کا خیال بہت صحیح ہے کہ روب گریئے کا ناول شاعری کی صورت حالی خلق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ممکن ہے کہ روب گریئے کی اس کوشش کے پیچھے شعوری یا غیر شعوری طور پر والیری کا ابطال کرنے کا جذبہ ہو کیونکہ والیری نے ناول کو بھی نثر کی صنف میں رکھا ہے اور نثر اس کے نزدیک شاعری کی بالکل ضد ہے، اس وجہ سے یہ ''واقعات کی روداد اور بیان اس طرح پیش کرتی ہے کہ حقیقت کا التباس پیدا ہوجاتا ہے۔ ناول اور کہانی کا مقصد یہ ہے کہ تصویروں، مناظر، واقعات اور حقیقی زندگی کے دوسرے Representations کو سچائی (یعنی سچے اور اصلی ہونے) کی قوت بخش دی جائے''۔ والیری کہتا ہے کہ شاعری ان سب نثری مقاصد سے ماورا ہے۔ لہٰذا ممکن ہے کہ واقعیت سے روب گریئے کا انکار والیری کے اس نظریئے کا جواب ہو۔

روب گریئے اشیا کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ ان میں ایک ڈرامائی تناؤ پیدا ہو جاتا ہے لیکن ان کے ساتھ خوف محبت یا خوشی کے جذبات کے بجائے خالص تاثر کی سی کیفیت ہوتی ہے۔ اس کا نظریہ یہ ہے کہ شعور کی داخلی حقیقت صرف ان اشیاء کے سیاق و سباق میں وجود رکھتی ہے جن سے کہ وہ شعور ٹکراتا ہے یا جن کا وہ سامنا کرتا ہے۔ لہٰذا شعور و لاشعور کی پیچ در پیچ جگر کاوی کی اصل اس ماحول کے ذریعہ ظاہر ہوسکتی ہے جس میں کوئی شخص یا وجود خود کو موجود پاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''کسی ناول کے مواد یا موضوع کا ذکر کرنا ناول کو اصناف فن کی فہرست سے خارج کرنے کے علاوہ کچھ نہیں ہے۔ کیونکہ فن نہ کسی چیز کا اظہار کرتا ہے، نہ کسی چیز کا مظروف ہوتا ہے۔ فن اپنا توازن اور مفہوم آپ پیدا کرتا ہے''۔

روب گریئے کے نقادوں کی کمی نہیں ہے۔ لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ''نئے ناول'' کے تمام فن کاروں میں روب گریئے ہی ایک ایسا شخص ہے جس کو بجا طور پر جوائس، پروست

اور کافکا کا اگلا قدم کہا جاسکتا ہے۔ امریکی ناول کی صورت حال پر میں اشارہ کر چکا ہوں۔ انگلستان میں پچھلے پندرہ برس میں کوئی ناول ایسا نہیں لکھا گیا جو یا تو کسی نئے تجربے کا اظہار کرتا ہو یا کم سے کم پرانے ہی اسلوب میں کسی اعلیٰ کارنامے کا حامل ہو۔ ہم زیادہ سے زیادہ ڈورس لیسنگ Doris Lessing کے طویل وضخیم ناول The Children of Violence کا نام لے سکتے ہیں جو تقریباً چار ہزار صفحات پر پھیلا ہوا ہے اور جس کا آخری حصہ The Four Gated City، 1969 کے آخر میں شائع ہوا ہے۔ ماضی سے لے کر مستقبل تک پھیلا ہوا یہ ناول زندگی کے کئی پہلوؤں کا جائزہ لیتا ہے۔ لیکن آئندہ برسوں میں اس کی کیا وقعت ہوگی، اس کا فیصلہ ابھی کرنا مشکل ہے۔

اٹلی میں نئی ناول نگاری ابھی ایام طفولیت میں ہے، بشرطیکہ آپ البرٹو مورا ویا اور اگنازیو سائلوں کو بھی جدید ناول کی صورت حال کا حصہ سمجھنے پر مصر ہوں۔ انگلستان اور اٹلی میں تجربہ اور روایت دونوں کا راستہ رک سا گیا ہے۔ اس کے برخلاف اگرچہ امریکہ میں کوئی بہت بڑا یا اہم ناول نہیں لکھا گیا۔ لیکن وہاں تجربہ کی دھن جمود شکنی کا فرض انجام دے رہی ہے۔ تسلیم شدہ طرز کے ناول نگاروں میں سال بیلو اور ہنری راتھ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ تجربے کی ضمن میں ولیم بروز کے علاوہ گل آرلووٹز Gil Orlovitz اور جیک کروئک کا ذکر یقیناً ہوگا لیکن تجربے کے جوش کے باوجود امریکی اجتہاد میری نظر میں کسی خاص اہمیت کا حامل نہیں ہے کیونکہ وہ سراسر جوائس، روب گرییئے اور دوسرے یورپی اثرات کا پروردہ ہے۔ فرق یہ ہے کہ امریکی Avant Garde میں ان سب کا اثر بہ یک وقت نظر آتا ہے اور ان یورپی اثرات کے ذریعے جدید تر امریکی ناول کی توریث اسٹرن Sterne تک پہنچتی ہے۔ مثلاً گل آرلووٹز کے مندرجہ ذیل اعلان نامے (1965) پر یہ تمام اثرات نمایاں ہیں:

(1) ہمیں کسی بھی حقیقت کی افسانوی شکل پیش کرنے کا اختیار ہے۔ اور کوئی چیز ایسی نہیں ہے جو حقیقت نہ ہو۔ (نطشہ اور روب گرییئے)

(2) اگر ہم چاہیں تو ہمارا مقصد صرف یہ ہوسکتا ہے کہ ہم پڑھنے والے کے ذہن میں ایک تناؤ بنائے رکھیں۔ یہ تناؤ جو بہ ذات خود سیمابی ہوتا ہے، فن پارے کے وجود کا واحد نشان ہے۔ (روب گرییئے)

(3) صرف ونحو چونکہ منتخب استعمالات کی باقاعدگی کے سوا کچھ نہیں اس لیے ہم ضرورت پڑنے پر صرف ونحو کو بدل سکتے ہیں، اسے کلیتاً مسترد کر سکتے ہیں۔
(جوائس اور اس کے حوالے سے اسٹرن)

(4) ہم افسانوی شکل کو اس طرح خلق کر سکتے ہیں کہ نتیجہ مبہم، الجھانے والا اور کبھی کبھی پر معنی لفظی ترجمے یا توضیح کے بالکل ہی لائق نہ ہو۔ (نتالی ساروت وغیرہ)

(5) جب تک فن پارہ قاری کو پکڑ کر اسے اپنی گرفت میں لیے رہتا ہے، ایک بنیادی معنی کی تشکیل ہوجاتی ہے۔ (روب گریئے وغیرہ)

اس اعلان نامے کے اور بھی اجزا ہیں، لیکن بنیادی باتیں وہی ہیں۔ فرانس کے نئے ناول اور امریکہ کے ان ناولوں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ان میں دل چسپی کا عنصر کم ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک موضوعی فیصلہ ہے۔ محمد حسن عسکری کا کہنا ہے کہ انھوں نے Ulysses سے زیادہ دل چسپ کتاب نہیں پڑھی، حالانکہ اس کے بارے میں عام خیال تھا اور ہے کہ یہ ایک انتہائی خشک اور مشکل ناول ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کسی فن پارے کا دل چسپ نہ ہونا یا مشکل ہونا ایک اضافی رائے ہے جو کثرت مطالعہ اور مزاولت سے بدل بھی سکتی ہے۔ اس کی بہترین مثال بیکٹ کا ڈراما Waiting for Godot ہے۔ 1957 میں جب اسے پہلی بار کھیلا گیا تو اکثر لوگوں نے اسے ناقابل فہم کہا۔ 1967 میں جب اسے دوبارہ پیش کیا گیا تو سب کی رائے یہ تھی کہ بے شک یہ ہمارے عہد کے شاہ کاروں میں ایک ہے۔ بس اس میں یہی عیب ہے کہ اس کا پیغام ضرورت سے زیادہ واضح ہے! اسی طرح روب گریئے کے ناولوں کے بارے میں وائٹ مین کی اس رائے کے باوجود کہ ان میں ایک سچا تخلیقی تحرک ہے، لیکن اسے ایک نظام میں اس طرح منضبط کر دیا گیا ہے کہ نتیجے کے طور پر فن پارہ خشک، غیر دل چسپ اور ٹیڑھا میڑھا ہوگیا ہے، میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ اس سلسلے میں کوئی رائے قبل از وقت ہوگی۔ یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ بعض نقادوں کے نزدیک نئے فرانسیسی ناول کا غیر دل چسپ ہونا ہی اس کے اصلی اور سچے ہونے کا ثبوت ہے۔

جدید امریکی ناول کا ایک بڑا حصہ جنس اور اس کے مختلف اظہارات سے مملو ہے۔ یہ ایک دل چسپ بات ہے کہ جب فرانس میں ژیں ژنے کی ناول نگاری کا زوال ہے (اس معنی میں کہ وہاں اب نئے ناول کا چرچا ہے جو ژنے سے بہت آگے ہے) تو امریکہ میں ژنے کی

کتابوں کا مطالعہ بڑے ذوق و شوق سے ہو رہا ہے، ان پر تفصیلی مضامین لکھے جا رہے ہیں اور یک جنسی Homosexuality امریکی ناول کا ایک مستقل موضوع بن گیا ہے۔ بروز وغیرہ کی یک جنسی کے علاوہ نیگرو ناول نگار جیمز بالڈون (جس کے بارے میں بعض لوگوں نے کہا ہے کہ صرف اس کے بارے میں یقینی پیش گوئی کی جاسکتی ہے کہ اس کے ناول سو برس بعد بھی پڑھے جائیں گے) اپنے متعدد ناولوں میں یک جنسی کو موضوع بناتا ہے۔ فیڈلر نے امریکی ناول کی غیر معمولی اور غیر ضروری جنس پرستی کی اصل بتاتے ہوئے ایک جرمن نژاد مفکر ولہم رائخ کا ذکر کیا ہے جس نے جنس پرستی کو ایک پورے فکری نظام میں بدل دیا تھا۔ بہرحال نارمن میلر، ہنری ملر اور اس قبیل کے چھوٹے بڑے ناول نگاروں بلکہ جنس نگاروں کا موجودہ مطالعے سے کوئی تعلق نہیں ہے، کیونکہ جدید ناول کی تشکیل میں ان کا کوئی حصہ مجھے دکھائی نہیں دیتا۔ یہ بات میں اس غیر معمولی عقیدت کے اظہار کے باوجود کہہ رہا ہوں جو لارنس ڈرل کو نارمن میلر سے ہے اور جس کا تذکرہ جابہ جا ان دونوں کے خطوں میں ملتا ہے۔ انگریزی ناول نگار لارنس ڈرل کو اپنے اسکندریہ والے چار ناولوں سے غیر معمولی شہرت حاصل ہوئی ہے۔ ڈرل کا کہنا ہے کہ اس نے ایک Four Decker Novel لکھا ہے، اس معنی میں کہ واقعات کے ایک ہی سلسلے کو چار ناولوں میں چار مختلف کرداروں کی زبان سے بیان کیا گیا ہے۔ اسلوب کی غیر معمولی خوب صورتی اور استعارہ پیکر کی انوکھی ندرت کے باوجود یہ احساس برقرار رہتا ہے کہ یہ تکنیک نئی نہیں ہے۔ براؤننگ نے اپنی طویل نظم The Ring and the Book میں اس تکنیک کو انتہائی چابک دستی اور کفایت کے ساتھ برتا ہے۔ میلر اور ڈرل ایک ہی قبیل کے ناول نگار ہیں۔ ڈرل کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس کا اسکندریہ چار ناولہ "دماغ میں جنس کے سرایت کر جانے" Sex in the head کا نمونہ ہے۔ میلر کے بعض افسانوں میں علامتی اور نفسیاتی پیچیدگیاں ڈھونڈنے کی کوشش کی گئی ہے، (ڈرل نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ تمھارے سامنے شیکسپیئر وغیرہ سب بکواس ہیں) لیکن پھر بھی اصلاً وہ اور اس کی طرح کے اور ناول نگار زیادہ سے زیادہ مقبول اور مشہور اور با اثر ادیب کہے جاسکتے ہیں۔ جدید ناول کی شکل بندی میں ان کا کوئی حصہ نہیں۔ ان کی طرح کے ناول فرانس، اسپین، جرمنی اور اٹلی میں بھی لکھے جا رہے ہیں۔ ہم ان سے صرف اس لیے بے خبر ہیں کہ ان کے ترجمے ہم تک نہیں پہنچ سکتے۔

مجھے امید ہے کہ آپ مجھ سے یہ توقع نہ کریں گے کہ میں اس مضمون میں کزن زاکی Kazantzakis، ہال ڈار لیکس نس Halldor Laxness (لیو کاچ نے جس کی مدح کی ہے، کیونکہ وہ کمیونسٹ پارٹی کا ممبر ہے)، آئی۔ بی۔ سنگر (یہودی ناول نگار جو Yiddish اور انگریزی دونوں میں لکھتا ہے) اور شولوخوف کا بھی تذکرہ کروں گا۔ میرا یہ مضمون صرف ان ناول نگاروں اور نقادوں تک محدود ہے جن کی تحریروں اور افکار نے اس چیز کو جنم دیا ہے جسے ہم جدید مغربی ناول کہتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ متذکرہ بالا ناول نگاروں کی شہرت کی اساس فنی بنیادوں پر نہیں۔ لیکن میں اس بات کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں کہ پولینڈ اور رومانیہ وغیرہ کے نئے ناول پر کافکا اور پروست کا اثر نظر آتا ہے اور یہ ناول نگار اب وہاں پڑھے جانے لگے ہیں۔ لیکن ابھی وسطی اور مشرقی یورپ میں ناول کی کوئی ایسی تحریک نہیں اٹھتی ہے جس کا تذکرہ مجموعی صورت حال کو سمجھنے کے لیے ضروری ہو۔

جرمنی کا معاملہ برعکس ہے۔ ہمارے عہد میں فرانس کے علاوہ اگر کسی یورپی ملک میں ناول پر سنجیدگی سے غور کیا گیا تو وہ جرمنی ہے۔ لیوکاچ Lukacs اگرچہ ہنگرین تھا لیکن اس نے اپنا کام جرمن زبان میں کیا اور اس کی زیادہ تر تنقید بھی جرمن ادیبوں پر رہی۔ لیوکاچ نے ناول کی ماہیت، تاریخی ناول، جدلیاتی مادیت اور اشتراکی حقیقت نگاری مختلف مسائل پر تفصیلی بحثیں کی ہیں۔ اشتراکی خیالات کی پابندی کے باوجود اس کے یہاں ایک مخصوص حد تک آزادہ روی اور روشن خیالی نظر آتی ہے۔ چنانچہ اسٹیون اسپنڈر سے گفتگو کے دوران اس نے کہا کہ اگرچہ وہ نئے ناول نگاروں یعنی فرانس کے Nouveau Roman کو نظر استحسان سے نہیں دیکھتا اور نہ ہی وہ جوائس کو پسند کرتا ہے کیونکہ یہ ناول نگار زندگی کے بارے میں اس کے تجربے میں کوئی اضافہ نہیں کرتے، لیکن وہ پروست کو قبول اور پسند کرتا ہے۔ اسی طرح اس نے سول ژنٹسن کے مشہور ناولٹ A day in the Life of Ivan Denisovich کی بھی تحسین کی ہے۔ یہ درست ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری اور واقعیت پر اس کے خیالات اپنے مخصوص مارکسی مرکز سے بہت دور نہ جاسکے۔ لیکن روشن خیالی کی جو فضا اس نے قائم کی تھی اس کا اثر تمام جرمن ناول پر نظر آتا ہے۔ رابرٹ مسل Robert Musil (متوفی 1941) کے علاوہ وہ بھی، جو نسبتاً پرانا ناول نگار ہے، جرمن ناول میں نئے رجحانات کا اظہار ہوتا رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ سیاسی اور سماجی وجوہ سد راہ بنتی رہی ہیں اور اس وجہ سے نئی فرانسیسی تحریر کا براہ

راست اثر جدید جرمن ناول پر نہیں نظر آتا۔ لیکن جوائس، کافکا اور پروست سے استفادہ جاری رہا۔ اس وجہ سے آج کے جرمن ناول نگار مثلاً گنٹر گراس Gunter Grass، روم کاف Ruhmkof کے ناولوں کی فضا ویسی ہی ہے جیسے کسی جدید ناول کی ہوسکتی ہے۔ گنٹر گراس کے ناول The Tin Drum کا ذکر اس سلسلے میں خصوصیت سے کیا جانا چاہیے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جرمنی میں ناول کا جدید احیاء اسی ناول سے شروع ہوتا ہے۔ گراس پر جوائس کا اثر نمایاں ہے لیکن وہ جوائس کا مقلد نہیں ہے۔ موضوع کی طرف گراس کے رویے میں جو چیز فوراً متوجہ کرتی ہے وہ اخلاقی تعلیم دینے سے اس کا انکار ہے۔ اس کی شاعری اور ناول دونوں میں آزاد انتخاب کا یہ رویہ نمایاں ہے جیسا کہ نوجوان جرمن نقاد ایچ۔ ایم۔ انسن برگر H.M. Enzsenberger اپنے ایک مضمون میں کہتا ہے۔ ''تمام جدید جرمن ادیبوں میں ایک قدر مشترک ہے، اور وہ ہے گمبھیر، پنڈتا نہ پوز اختیار کرنے سے انکار، اور نام نہاد اعلیٰ اقدار کا ڈھنڈورا پیٹنے سے گریز''۔ پوز سے انکار اور انسانی مسائل کو انسانی سطح پر انگیز کرنے کی کوشش وہ دو عناصر ہیں جو ٹامس مان (متوفی 1955) کے بعد آنے والوں کو اس سے ممتاز کرتے ہیں۔ مان کے یہاں کوئی لفظی پوز نہیں تھا، لیکن اس کے انداز فکر و اسلوب تحریر میں ایک ٹھوس بھاری پن تھا جو مرعوب تو کرتا ہے لیکن اس سے محبت نہیں ہوتی۔ کافکا کے یہاں بھی گمبھیرتا اور ٹھوس پن نمایاں ہے لیکن اس کے یہاں خاص کر بعض افسانوں (طویل اور مختصر) میں مزاح کا بہت لطیف رنگ ملتا ہے جو اس کی تحریروں کے گدلے ابر نما نیم تاریک ماحول کو ایک گلابی روشنی بخش دیتا ہے۔ یہ کیفیت مان کو بہت کم نصیب ہوئی۔ اس کے برخلاف نئے جرمن ناول نگاروں خاص کر گنٹر گراس کے The Tin Drum جیسے ناولوں میں Lightness of Touch کی کیفیت ملتی ہے۔ یہی حال جدید ترین ناول نگار آرنلڈ شمٹ کا ہے۔ نقادوں نے اس کے انتہائی طویل ناول Bottom's Dream میں نا باکاف اور جوائس کا اثر تلاش کیا ہے لیکن وہ خود کہتا ہے کہ اس کے معنوی استادوں میں انگریزی ناول نگاروں اسمولٹ اسٹرن Smollett, Sterne اور لوئس کیرل (Alice in Wonderland کا مصنف) کے نام نمایاں ہیں۔ یہ بات قابل غور ہے کہ یہ تینوں مزاح نگار بھی ہیں اور علی الخصوص اسٹرن اور کیرل کے یہاں اہمال اور مزاح کا ایک غیر معمولی امتزاج ملتا ہے۔

جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، یہ کہنا مشکل ہے کہ جدید جرمن ناول فرانس کے ''نئے

ناول" سے کس حد تک متاثر ہوا ہے۔ وسعت نظر، روشن خیالی اور آزادی سے اثر قبول کرنے کی روایت جرمن ادب اور تنقید میں شروع سے موجود رہی ہے۔ جدید عہد کے نقادوں میں لوکاچ کے علاوہ فریڈرک گنڈالف اور اوئر باخ کے نام فوراً ذہن میں آتے ہیں۔ لیکن سیاسی وجوہ کی بنا پر فرانس کا اثر جرمنی پر بہت کم پڑا۔ اس لیے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ جرمنی میں نئے ناول کا ارتقا فرانس کا مرہون منت ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں ہے کہ جرمنی کے نئے ناول نگار فرانس کے اپنے ہم عصر فرانسیسی ناول سے باخبر ہیں۔ آنجنسن برگر، نتالی ساروت اور روب گریئے کا معترف ہے لیکن وہ "ڈاکٹر ژواگو" کو محض ایک اچھا اوسط سے اوپر ناول سمجھتا ہے۔ اس رائے سے جرمن تنقید اور ناول اور فرانسیسی ناول کا ربط سمجھا جاسکتا ہے۔

لیکن جدید روسی ناول کے بارے میں ربط کی بات نہیں کہی جاسکتی۔ اور تو مجھے اس بات میں شبہ ہے کہ جدید روسی ناول نام کی کوئی چیز ہے بھی یا نہیں۔ میرا مطلب ہے ایسا روسی ناول جسے مغربی ناول کے عمومی تناظر میں جدید سمجھا جاسکے۔ آج کے روسی ادب نے مغربی صورت حال کا اثر بہت کم قبول کیا ہے، اور اس کی متعدد وجہیں ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ جدید ادب کی تخلیق کے لیے تجربہ شرط ہے، اور روس میں، جہاں ادب کے نظریات حکومت کی پالیسی کے ماتحت وضع ہوتے ہیں، آزادانہ تجربہ کی گنجائش نہیں۔ دوسرے یہ کہ خود روسی ادیب اپنے مخصوص سماج اور ماحول میں اس طرح غرق ہے کہ وہ دوسروں کو متاثر کرسکتا ہے لیکن ان کا اثر قبول کرنے میں اسے مشکل ہوتی ہے۔ ایک تیسری بڑی وجہ یہ ہے کہ آج کے روسی ادیب کے سامنے غیر ملکی ادب کے صرف وہی نمونے آتے ہیں حکومت جن کی اجازت دیتی ہے۔ اس طرح روس کا ادیب اپنے گردوپیش سے اکثر بے خبر رہتا ہے۔ چنانچہ آنجنس برگر سے گفتگو کے دوران روسی ناول نگار اور سرکاری حیثیت سے منظور شدہ ادیب کانسٹنٹن سمونوف نے یہ تسلیم کیا کہ اس نے فرانس کے نئے ناول کا مطالعہ نہیں کیا تھا، الا یہ کہ اس نے نتالی ساروت کی چند تحریریں دیکھی تھیں جو اسے خاصی خشک اور غیر دلچسپ معلوم ہوئیں۔ ملحوظ رہے کہ یہ گفتگو اس زمانے میں ہوئی تھی جب روسی ادب میں آزادہ روئی اور روشن فکری کا چرچا تھا اور سول ژنٹسن کا مشہور ناول A Day In The Life Of... چھپ چکا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ روس میں بہت سے جدید ادیبوں کی تحریریں سائیکلو اسٹائل ہوکر ہاتھ کے ہاتھ تقسیم ہوتی ہیں۔ ان کی نوعیت سے باہری دنیا تقریباً بے خبر ہے۔ سن یا وسکی Sinyavsky (جو ابھی حال

میں جیل سے آزاد ہوا ہے) کے جو افسانے ہم تک پہنچے ہیں ان میں تکنیک کا تنوع نظر نہیں آتا، لیکن وہ گھٹی گھٹی پارٹی لائن کی فضا بھی نہیں ملتی جو ادب پر سیاسی اقتدار والے ملکوں کے ادب میں پائی جاتی ہے۔

جب پاسترناک کا ناول "ڈاکٹر ژواگو" (1958) شائع ہوا تھا تو اسٹورٹ ہیمپ شر Stuart Hampshire نے اس پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا:

> ڈاکٹر ژواگو پچھلے پچاس برسوں کے بڑے ناولوں میں شمار ہونے کے لائق ہے، اور پچھلی لڑائی کے بعد کا اہم ترین ادبی کارنامہ ہے، لیکن اس بات کا امکان نہیں ہے کہ یہ ناول فرانس، برطانیہ یا امریکہ کی ناول نگاری پر اثر انداز ہوگا، کیونکہ یہ ناول کے عام دھارے سے بہت دور ہے اور پچھلے تیس برسوں کے تجربات کا اس پر بہت کم اثر نظر آتا ہے۔

ڈاکٹر ژواگو کی قدر و قیمت کے بارے میں ہیمپ شر کی رائے سے اختلاف کیا جاسکتا ہے، لیکن اس کے اس خیال سے اتفاق ناگزیر ہے کہ پاسترناک کا ناول جدید مغربی ادب کے دھارے سے بالکل الگ ہے۔ یہی بات سول ژنٹسن کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے دونوں کے ناول بالکل روایتی اور بیانیہ ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ پاسترناک کی نثر شاعری سے بوجھل ہے (سمونوف نے آئنسن برگر سے کہا کہ پاسترناک ایک عمدہ شاعر لیکن معمولی نثر نگار ہے) جبکہ سول ژنٹسن کی زبان روس کے کلاسیکی ناول نگاروں تورگنیف اور پشکن اور داستئسکی کی طرح ظاہری پیچیدگی اور عبارت آرائی معرا ہے۔

پاسترناک کا تذکرہ مجھے اس بات کی یاد دلاتا ہے کہ تجربے کی تاخت کے باوجود روایتی طرز کا ناول ابھی یورپ میں بھی ختم نہیں ہوا ہے، اور نہ کبھی ہوگا۔ جدید طرز کبھی بھی قدیم طرز کو پوری طرح مغلوب نہیں کرتا، اس میں حسب دل خواہ ترمیم ضرور کرتا ہے۔ مغربی ادب کی صورت حال کا ایک مستقل پہلو یہ ہے کہ جدید کے خیر مقدم کے ساتھ ساتھ قدیم کا مطالعہ اور اس کا Revaluation ہوتا رہتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہر عہد میں بعض بعض پرانے ادیبوں کی زیادہ پذیرائی ہوئی ہے، بعض بعض کی کم۔ چنانچہ آج کل انگریزی میں جارج ایلیٹ اور فرانسیسی میں زولا کا دور دورہ ہے۔ جارج ایلیٹ پر تقریباً ہر سال دو چار مفصل کتابیں نکلتی ہیں اور زولا کو تو میشل بتور جیسا جدیدیت پرست نقاد ملا ہے۔ روایتی طرز یا بالکل نئے اور روایتی

کے درمیان کا طرز رکھنے والے ناول نگاروں میں سے بعض ایسے ہیں، مثلاً ڈی۔ ایچ۔ لارنس، جن پر بحث شاید کبھی بند نہیں ہوتی۔ ٹامس مان کا بھی یہی حال ہے۔ لہٰذا یہ سمجھ لینا کہ روایتی طرز کے ناول نگاروں کا سلسلہ یا ان میں دل چسپی اب ختم ہوگئی ہے، درست نہ ہوگا۔ نظریاتی سطح پر بھی روایتی Omniscient Narration کی حمایت کرنے والے موجود ہیں، چنانچہ Wayne Booth نے اپنی کتاب The Rhetoric of Fiction (1961) میں اس خیال سے بحث کی ہے۔ Impersonal Narration کی تکنیک جوہنری جیمز کے بعد جوائس اور دوسروں کے ہاتھوں تکمیل کو پہنچی کوئی ضروری نہیں ہے کہ Omniscient Narration سے لازماً بہتر ہو۔ ایسا بھی ہوسکتا ہے اور نہیں بھی۔ اسی طرح تجربے کی تمام وسعت اور توڑ پھوڑ کے باوجود اس بات سے انکار شاید ممکن نہ ہو کہ جوائس اور پروست کے بعد کوئی قرار واقعی تبدیلی ناول کی تکنیک اور نظریات میں آئی ہے تو صرف روب گریئے کے ہاتھوں آئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سارتر جو جوائس کو برداشت کرسکتا ہے اور ژیں ژنے کی تعریف میں سیکڑوں صفحے کی کتاب لکھ سکتا ہے روب گریئے کو بالکل مسترد کرتا ہے۔

سارتر کے ہاتھوں روب گریئے کا مسترد ہونا اس لیے بھی لازمی ہے کہ روب گریئے ہی نے وابستگی کے سارے مسئلہ کو یہ کہہ کر خارج از بحث کر دیا تھا کہ فن نہ کسی چیز کا اظہار کرتا ہے اور نہ کسی چیز کا مظروف ہوتا ہے۔ جب اظہار اور مواد دونوں کا ابطال ہوگیا تو وابستگی کا سوال ہی کہاں رہ جاتا ہے۔ لہٰذا جس طرح روب گریئے نے ناول پر وقت کی جان لیوا بندش سے انکار کی خاطر مکاشفہ اور موت کو رد کیا تھا اور بیانیہ کو وقتیت سے الگ کردیا تھا، اسی طرح اور اسی منطق کی رو سے اس نے وابستگی سے بھی انکار کیا۔ دونوں مسائل کا انضمام جس طرح روب گریئے میں ملتا ہے وہ اس کے انقلابی اجتہاد کی دلیل ہے۔

ظاہر ہے کہ وابستگی کی بحث روب گریئے سے نہیں شروع ہوتی لیکن یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وابستگی کی بحث ہماری ہی صدی کی دین ہے، اور اس کا آغاز جدید ادب کے ساتھ ہی ہوتا ہے۔ اس بحث میں شدت اس وقت آئی جب دوسری جنگ عظیم میں ادیبوں کو روس اور نازی جرمنی کے معاہدے کا سامنا کرنا پڑا۔ اس سے پہلے شاید کبھی کسی ادیب کو انتخاب کی ایسی کڑی مہم سے نہیں گزرنا پڑا تھا۔ اسپینی خانہ جنگی میں بھی صرف اپنے عقائد کے اظہار کی ہمت کا معاملہ تھا، انتخاب میں کوئی مشکل نہ تھی۔ دوسری جنگ عظیم اور دائیں بائیں کے اس گٹھ جوڑنے

پہلی بار ادیبوں کو اس حقیقت سے روشناس کیا کہ سیاسی عقائد سے وابستگی صرف آزادی کا پرچم لہرانے اور استبداد کے خلاف نبرد آزما ہونے کا نام نہیں ہے۔ چونکہ فرانس اس روحانی کش مکش میں سب سے پہلے مبتلا ہوا تھا اس لیے فرانس ہی میں یہ سوال بھی سب سے پہلے اٹھا۔ وجودی فلسفے کے تحت انتخاب اور آزادئ ارادہ کا مسئلہ اس پر مستزاد تھا۔ وکٹر برام بیر Victor Brombert نے ٹھیک کہا ہے کہ "یہ بات شروع شروع میں پوری طرح واضح نہ ہوئی تھی کہ فن کے سماجی کردار اور کسی ایسے تجربے کے ساتھ، جو خارجی دنیا میں فٹ نہ ہو سکے، فن کار کی داخلی وابستگی کے درمیان کوئی کشاکش بھی پیدا ہوسکتی ہے"۔ لیکن یہ کش مکش جب سامنے آئی تو اس نے زندگی اور ادب کے بہت سے بنیادی تصورات کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ ایک طرف تو آندرے مالرو جیسے روشن فکر Liberal ناول نگار تھے جو فن کو انسانیت اور فن کار سے وابستہ کر دانتے تھے، "فن تسلیم واطاعت کا عمل نہیں ہے"۔ مالرو نے کہا۔ "ایک فتح ہے۔ کس چیز کی فتح؟ جذبات کی اور ان کے ذرائع اظہار کی۔ کس چیز پر فتح؟ لاتعلقی اور منطق کی بے رحمی پر"۔ اور دوسری طرف سارتر تھا، (جو نظریاتی اختلاف کے باوجود اب بھی ایک ماؤ نواز پرچے کی ادارت صرف اس لیے قبول کرتا ہے کہ یہ فرد کے آزادئ اظہار کے حق کا استحکام ہے۔) سارتر نے وابستگی کی بحث سے شاعری کو خارج کر دیا اور کہا کہ وابستگی کا سارا مسئلہ دراصل نثری تحریر اور خاص کر ناول کا مسئلہ ہے۔ لیکن پھر بھی اپنی 1947 کی کتاب میں اس نے وابستگی کا جو نظریہ پیش کیا تھا اس کے نتیجے میں بھی بہت سے فن پاروں کو اس لیے مسترد ہونا پڑا تھا کہ وہ وابستگی کے حامل نہ تھے۔ (جملۂ معترضہ کے طور پر یہ بات یہاں کہنے کے قابل ہے کہ کیا سارتر کی وابستگی اور کیا لوکاچ کی اشترا کی واقعیت، ان میں سے کسی میں وہ شدت اور مجاہدانہ جوش اور معتزلہ کا سا کڑپن نہیں ہے جو ہمارے یہاں کے نام نہاد اشترا کی نقادوں اور ان کے خوشہ چینوں میں ہے۔ بہرحال، ابھی سارتر اور کامیو کے اختلافات کی گرد اڑ ہی رہی تھی کہ سارتر نے اکتوبر 1964 میں ایک انٹرویو دے کر وابستگی کے سوال پر سب کی توجہ دوبارہ منعطف کردی۔ 1962 کی اڈن برا کانفرنس کا ذکر میں کر چکا ہوں۔ اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ وابستگی کا مسئلہ ناول کے لیے کس درجہ اہمیت رکھتا ہے۔ سارتر نے سب سے پہلے تو یہ کہا کہ میں بیکٹ کو پسند تو کرتا ہوں لیکن اس کا کلیتہً مخالف ہوں، کیونکہ بیکٹ انسانی صورت حال میں کسی اصلاح کا متلاشی نہیں ہے۔ اس کے بعد اس نے کہا، کیا تم

سمجھتے ہو کہ میں کسی پس ماندہ ملک میں رہ کر روب گریئے کو پڑھ سکتا ہوں؟ اس سے سارتر کی مراد یہ تھی کہ روب گریئے وغیرہ کی موشگافیاں پیٹ بھرے آرام کرسی پر لیٹے ہوئے قاری کے لیے تو شاید قابل قبول ہوں، لیکن وہ قاری جس کی جیب میں نہ پیسے بجتے ہیں اور نہ پیٹ میں روٹی ہوتی ہے، روب گریئے سے کیا حاصل کر سکتا ہے؟ اس نے بڑے جوش سے اعلان کیا کہ "اخلاق کی طرح ادب کو بھی آفاقی ہونا چاہیے۔ اس لیے ادیب کو چاہیے کہ وہ اکثریت کی حمایت کرے، یعنی ان کروڑوں لوگوں کی جو بھوکے مر رہے ہیں"۔ اتنا کہہ کر سارتر کو خیال آیا کہ اس اعلان میں تو ادب کی موت کا پورا سامان موجود ہے، کیونکہ اکثریت بے وقوف، جاہل اور شقی القلب بھی ہو سکتی ہے (روس بہ نام ہنگری اور چین بہ نام تبت کی مثالیں اس کے سامنے تھیں) اس لیے اس نے فوراً توضیح کی: "دھیان رہے میں عام پسند ادب کی سفارش نہیں کر رہا ہوں، میں ایسے ادب کا حامی نہیں ہوں جس کا مطمح نظر پست ترین ہو۔ عوام کے لیے بھی ضروری ہے کہ وہ ادیب کو سمجھنے کی کوشش کریں، کیونکہ ادیب ابہام و اشکال کو ترک کرنے کی کتنی ہی کوشش کرے لیکن وہ نئے اور پوشیدہ خیالات کو تسلیم شدہ نمونوں کے مطابق ہمیشہ وضاحت سے نہیں پیش کر سکتا... میں ادیب سے صرف یہ چاہتا ہوں کہ وہ دنیا کی بھوک، ایٹمی جنگ کے خوف، انسان کی علاحدگی Alienation کو نظر انداز نہ کرے۔ کیا تم سمجھتے ہو کہ میں کسی پس ماندہ ملک میں رہتے ہوئے روب گریئے کو پڑھ سکتا ہوں؟ میں اس کو اچھا ادیب سمجھتا ہوں، لیکن اس کے مخاطب آرام سے رہنے والے بورژوا ہیں... ادب کی ہیئت میرے لیے کچھ اہمیت نہیں رکھتی۔ کسی بھی فن پارے کی واحد کسوٹی اس کا صحیح پن Validity ہے"۔

اس بات سے قطع نظر کہ سارتر کے اس اعلان میں کئی تضادات ہیں اور اس بات سے بھی قطع نظر کہ اس نے نہایت چالاکی سے ژنے جیسے مشکل ادیب کے لیے راستہ نکال لیا ہے، اس بات سے بھی قطع نظر کہ اکثریت کی حمایت کرنے کی تلقین کا ادب سے کوئی براہ راست تعلق نہیں اور نہ بھوکے لوگوں کا ساتھ دینے سے اچھا ادب پیدا ہو سکتا ہے، بنیادی نکتہ یہ ہے کہ سارتر نے وابستہ ادیب کو جن چیزوں کی تلقین کی ہے ان کو ہمارے ہندوستان میں صرف جدیدیت پرست، مریضانہ ذہن رکھنے والے اور گم کردہ راہ ادیبوں کی بھونڈی ایجاد سمجھا جاتا ہے۔ میری مراد ایٹمی جنگ کے خوف اور Alienation سے ہے۔ اردو میں وابستہ ادب کا

پروپیگنڈہ کرنے والے ان حقائق سے اس طرح بھاگتے ہیں جس طرح روشنی سے اندھیرا۔ اس حقیقت کی روشنی میں یہ فیصلہ کرنا مشکل نہیں کہ ہندوستان کا جدید ادیب جو ناوابستگی کا اعلان کرتا ہے، کم سے کم سارتر کی حد تک اپنے وابستہ بھائیوں کے مقابلے میں زیادہ وابستگی کا مظہر ہے۔

بہر حال، یہ ایک الگ بحث ہے۔ سارتر کے اس انٹرویو کا ردعمل شدید ہوا۔ لیکن روب گریئے کی طرف سے نہیں بلکہ ایک مشہور اشتراکی ناول نگار اور نقاد کلود سیمان Claude Simon کی طرف سے۔ تکنیک اور مزاج کے اعتبار سے سیمان کا شمار بھی نئے ناول نگاروں میں ہوتا ہے، اگرچہ وہ ایک سرگرم اور پکا اشتراکی ہے۔ سیمان نے کہا کہ سارتر کا یہ خیال کہ بھوکے آدمی کے لیے کتاب کی کوئی وقعت نہیں، بالکل غلط ہے۔ اس نے خود اپنی اور اپنے ساتھیوں کی مثال دی کہ جب وہ جرمن حکومت کے خلاف خفیہ Resistance میں حصہ لے رہے تھے اور انھیں اکثر بھوکا رہنا پڑتا تھا تو ان سب نے محسوس کیا تھا کہ کتاب پڑھنا بذات خود ایک تجربہ تھا۔ کتاب پڑھنے سے بھوک نہیں مرتی تھی لیکن اس سے جو لذت حاصل ہوتی تھی وہ اپنی جگہ ایک الگ نوعیت رکھتی تھی۔ اس بات کی توثیق اس کے ان ساتھیوں نے بھی کی جو کم پڑھے لکھے تھے۔ سان نے سوال کیا کہ کسی پس ماندہ ملک میں رہنے والا روب گریئے کو آخر کیوں نہیں سمجھ سکتا؟ اس نے کہا کہ جس کتاب کو سارتر وابستہ ادب کی اچھی مثال بتایا ہے (یعنی نوجوان ناول نگار آلن بیدیو Alain Badiou کا ایک ناول بہ عنوان Almagestes) وہ خود ایک انتہائی مشکل مبہم اور سارتر کے معیار سے بور ژوا ٹائپ کتاب ہے، کیونکہ اس پر جوائس اور خود روب گریئے کا اثر نمایاں ہے۔

چونکہ سیمان ایک مستند اشتراکی دانش ور اور نقاد ہے، اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وابستگی کے مسئلے پر اس کا نظریہ (کم سے کم ادب کی حد تک) اچھے خاصے استناد اور قطعیت کا حامل سمجھنا چاہیے۔ سیمان نے یہ بات صاف کردی ہے کہ وابستگی کا وہ محدود تصور جو سارتر نے پیش کیا ہے، تضاد سے بھرا ہوا اور حقیقت سے بعید ہے۔ اس کی پوزیشن آندرے مالرو کے قریب معلوم ہوتی ہے۔ کامیو اپنی کتاب ''مقاومت، بغاوت اور موت Resistance, Rebellion and Death میں کہتا ہے کہ اگر ہم عصر فن کار تاریخ کے لائے ہوئے کرب و بلا کو نظر انداز کرتا ہے تو گویا فضول یاوہ گوئی میں عمر صرف کرتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ وابستگی

کے موضوع پر بس اسی بات کو حرف آخر سمجھنا چاہیے۔

ان تمام باتوں کے بعد ایک آخری سوال یہ رہ جاتا ہے کہ مجموعی حیثیت سے آج کا مغربی ناول کیا تاثر پیدا کرتا ہے؟ کیا کہنا چاہتا ہے؟ کیونکہ روب گرییے کے انکار معنی کے باوجود فن پارے میں معنی تو ہوتے ہی ہیں، چاہے وہ معنی ناول نگار نے نہ ڈالے ہوں، ہم نے خود پہنائے ہوں (روب گرییے جیسا کہ میں اوپر ایک اقتباس میں دکھا چکا ہوں خود بھی اسے تسلیم کرتا ہے۔) تو پھر ناول ہمارے سامنے کیا معنی لے کر آتا ہے؟ لارنس کا کہنا تھا کہ اگر ناول ٹھیک سے برتا جائے تو وہ ہمارے ہم احساس شعور Sympathetic Consciousness کو نئی نئی جگہوں اور راستوں سے روشناس کراتا ہے اور اسے مری ہوئی چیزوں سے جھجکنا اور پیچھے ہٹنا سکھاتا ہے۔ To Recoil From Things Dead فطری شعور کے جس مظہر کا اظہار لارنس کے ناولوں میں ملتا ہے اس کو دیکھتے ہوئے یہ تعریف غلط نہیں ہے لیکن اس کا اطلاق خود لارنس کے ہم عصروں پر بھی نہیں ہوسکتا، کجا کہ آج کے ناول پر۔ آج کا ناول تاثر کے اعتبار سے اتنا متنوع ہے کہ اس پر کوئی ایک حکم لگانا مشکل ہے۔ صرف یہ کہا جاسکتا ہے کہ شاعری کی طرح آج کا ناول نگار بھی Identity Crisis سے گزر رہا ہے اور اس کی تحریوں پر بے چینی Anxiety کی فضا حاوی ہے۔ یہ صورت حال فرانس کے نئے ناول میں پوری طرح دیکھی جاسکتی ہے۔ روب گرییے کے تقریباً تمام ناولوں میں قتل کی واردات ضرور ہوتی ہے۔ لیکن اکثر یہ پتہ نہیں چلتا کہ قتل کس کا ہوا ہے اور کیوں۔ روب گرییے علامت اور استعارے سے انکار کرتا ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ ہماری صورت حال کے لیے گم نام اور بے وجہ مقتول سے بڑھ کر مناسب استعارہ ممکن نہیں ہے۔

(1971)

تبصرہ نگاری کا فن

تبصرے کے بارے میں چھان بین کے کئی پہلو ہو سکتے ہیں۔ اخلاقی، مکتبی، علمی۔ اخلاقی پہلو سے بات کی جائے تو اس طرح کے سوال اٹھائے جائیں گے۔ تبصرے میں غیر جانب داری کا کیا مقام ہے؟ مبصر کے لیے کتاب سے کس حد تک واقف ہونا ضروری ہے؟ تبصرہ نگار کو کتاب کے نقائص کی نشان دہی اور اس کے محاسن کی تعریف میں کیا تناسب رکھنا چاہیے؟ وغیرہ۔ مکتبی چھان بین میں کچھ اس طرح کے سوالوں سے بات شروع ہوگی۔ تبصرہ فن یا مشق یعنی Art ہے یا Skill۔ دوسرے الفاظ میں، کیا تبصرہ نگار بھی شاعر کی طرح تلمیذالرحمٰن ہوتا ہے یا مشق و مزاولت کے بل بوتے پر ہر شخص تبصرہ نگار بن سکتا ہے؟ تبصرہ کتنا طویل ہونا چاہیے؟ تبصرہ نگاری اور تاثرات نگاری میں کیا فرق ہے؟ کیا مبصر کے لیے ضروری ہے کہ وہ بھی اس فن کو برتتا ہو جس کا اظہار کتاب میں کیا گیا ہے؟ یعنی کیا شعری مجموعے کے مبصر کا شاعر ہونا ضروری ہے؟ علمی نقطۂ نظر سے گفتگو میں صرف ایک ہی سوال ہوگا یعنی یہ کہ تبصرہ اور تنقیدی مضمون میں کیا فرق ہے؟

میں اس مختصر مضمون میں تبصرہ نگاری کی تاریخ اور اردو کے اچھے یا مشہور تبصرہ نگاروں کے بارے میں کچھ نہ کہوں گا۔ حالی سے لے کر آل احمد سرور، محمد حسن عسکری سے لے کر محمود ایاز تک اردو میں ایسے لوگوں کی کمی نہیں رہی ہے جنھوں نے بہت اچھے تبصرے لکھے ہیں۔ ان مسائل پر معلومات حاصل کرنے کے اور بھی ذرائع ہیں۔ میں تبصرہ نگاری کے صرف اخلاقی اور علمی مسائل پر کچھ ضروری اشارے کروں گا۔

اخلاقی مسائل کو میں نے اس لیے اہمیت دی ہے کہ یہی مسائل تبصرے کے قاری، کتاب اور مبصر سے براہ راست متعلق ہیں۔ اور یہ رشتہ نہ صرف براہ راست ہے بلکہ بہت گہرا اور اصلی بھی۔ بہ حیثیت ایک قاری میری دل چسپی صرف یہ ہے کہ میں کتابوں کے بارے میں معلومات حاصل کروں۔ مجھے اس بات سے چنداں سروکار نہیں کہ تبصرہ نگار کسی فن کا مظاہرہ

کر رہا ہے یا کسی مشق یعنی Skill کا؟ مجھے اس سے بھی کوئی خاص دل چسپی نہیں ہے کہ جو تبصرہ میں پڑھ رہا ہوں اس میں اور کسی تنقیدی مضمون میں کیا فرق ہونا چاہیے۔ مکتبی سوالات تو محض طالب علموں کی دل چسپی کے ہیں۔ علمی سوالات کی اہمیت صرف تبصرہ نگار کے لیے ہے لیکن اخلاقی کتاب میں تینوں شرکاء (قاری، کتاب اور مبصر) پوری طرح الجھے ہوئے ہیں اس لیے اس سوال کو حل کر لیا جائے تو تبصرہ نگاری کے بارے میں بہت سی بنیادی باتیں صاف ہو جائیں گی۔

کچھ دن ہوئے ایک معروف شاعر نے اپنے دیوان کے دیباچے میں لکھا کہ تبصرے کی نوعیت محض اشتہار کی سی ہوتی ہے۔ اس افسوس ناک نظریے پر جتنا بھی ماتم کیا جائے کم ہوگا، لیکن حقیقت اپنی جگہ برقرار رہتی ہے کہ ادبی برادری کا ایک بڑا اور سنجیدہ طبقہ تبصرے کے اخلاقی مسائل سے اس درجہ بے خبر ہے کہ وہ اسے محض ایک جانب دار نہ تقریظ سمجھتا ہے۔ بلکہ تقریظ تو پھر بھی کتاب کے بارے میں کچھ نہ کچھ معلومات حاصل کر کے ہی لکھی جاتی تھی۔ لیکن اشتہار کی عبارت بنانے والے کو تو اکثر یہ بھی خبر نہیں ہوتی کہ وہ کس چیز کی تعریف کر رہا ہے۔ عبارت بنانے والے سے کہہ دیا جاتا ہے کہ بھائی ایک نیا صابن بازار میں آنے والا ہے، اس کے لیے عبارت بنا دو۔ وہ اپنی جودت طبع کو کام میں لا کر کوئی دل چسپ یا توجہ انگیز عبارت گھڑ دیتا ہے۔ اگر تبصرہ اتنے ہی پست درجے کی چیز ہے تو پھر ادیب اور قاری (ادیب خاص طور پر، قاری عموماً) اپنی پسند کا تبصرہ نہ پا کر اتنے برہم کیوں ہوتے ہیں؟

ہماری جدید ادبی صورت حال کا ایک عبرت ناک پہلو یہ ہے کہ ہم ایک طرف تو اپنے اوپر اچھے سے اچھا تبصرہ دیکھنے کے مشتاق رہتے ہیں اور اس کے لیے سعی بھی کرتے ہیں، اور دوسری طرف تبصرے کو اشتہار بازی کی سی گھٹیا چیز بھی کہنے پر مصر رہتے ہیں۔ یہ رویہ خود اعتمادی اور فنی ایمان داری کے فقدان کی دلیل ہے۔ اردو میں آزاد اور بے خوف تبصرہ نگاری کی روایت کے عدم استحکام کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ ہمارے ادیبوں نے اکثر تبصروں سے اشتہار کا کام لیا ہے یا لینا چاہا ہے۔ چنانچہ اب بھی اگر کسی کتاب پر تعریفی یا تنقیصی تبصرہ ذرا بھی معمول سے ہٹا ہوا نظر آئے تو فوراً یہ افواہ اڑ جاتی ہے کہ مبصر یا رسالے کا مدیر مصنف کا دشمن یا دوست ہے۔ دراصل ہمارے یہاں تقریظ، دیباچہ اور تبصرہ ایک ہی قبیل کی چیز سمجھ لیے گئے ہیں، بس اس فرق کے ساتھ کہ تقریظ میں تعریف زیادہ مبالغہ آمیز ہونا چاہیے۔ دیباچے میں تعریف تو ہو لیکن مبالغہ کی آرائش ذرا کم ہو، تبصرے میں تعریف تو دیباچہ نما ہو لیکن ساتھ ہی

کتاب کی قیمت، پبلشر کا نام اور دیگر تفصیلات بھی درج ہوں۔ اگر تبصرہ نگار یا مدیر مصنف سے ناراض ہے تو مستقل عنوانات (قیمت، پبلشر کا نام وغیرہ) تو ویسے ہی رہیں۔ بس مبالغہ آمیز تعریف، مضحکہ آمیز تنقیص میں بدل جائے۔ یہ نکتہ غور طلب ہے کہ تبصرہ اگر تعریف پر مبنی نہ لکھا جانا ہو تو تقریظ کی روایت کو یک سر نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ غالب نے جب آئین اکبری پر تقریظ لکھی تو سر سید کی مبالغہ آمیز عیب جوئی نہیں کی تھی بلکہ عیب جوئی سرے سے کی ہی نہیں تھی اور صرف یہ لکھا تھا کہ زمانہ بدل رہا ہے، لیکن تم ابھی تک پرانی باتیں لیے پھر رہے ہو۔ انگریزوں کو دیکھو، وہ کس طرح پانی پر دھوئیں کے جہاز چلاتے ہیں، وغیرہ وغیرہ۔ گویا غالب نے اصولی اختلاف کیا تھا، جوتیاں لے کر پل نہیں پڑے تھے۔ لیکن میٹھا میٹھا ہپ اور کڑوا کڑوا تھو کے مصداق جب ہمارے اردو ادب کے شیروں نے تقریظ کی روایت کو پرانے ادب کے جنگل سے اکھاڑ کر نئے ادب کی کھیتی میں تبصرے کے نام سے آباد کیا تو آسانی سے یہ بات نظر انداز کردی کہ تقریظ میں اگر عیب چینی بھی ہو تو اصولی اور علمی ہوتی ہے۔ چنانچہ تعریف کے تیور تو وہی رہے، صرف ظاہر رکھ رکھاؤ بدل گیا۔ لیکن اظہار ناراضی کے لیے اصولی اور علمی متانت کو بلائے طاق رکھ کر وہ کڑوے تیور اختیار کیے گئے کہ کتاب کا پتہ پانی ہونے لگا۔ لہٰذا جہاں اس طرح کے جملے ہمارے تبصروں میں بہت عام ہیں کہ کتاب اردو ادب میں اضافہ ہے، لازوال ہے، غیرمعمولی کارنامہ ہے۔ شاعر/افسانہ نگار/ تنقید نگار نے اردو ادب میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔ فنی نزاکتیں اور فکری باریکیاں موصوف پر ختم ہیں وغیرہ۔ وہاں ایسے بھی خشم ناک اور سنگین فیصلے دکھائی دیتے ہیں: مصنف جاہل ہے، شاعری/ تنقید/ افسانہ نگاری کے فن سے قطعاً بے گانہ ہے، تعجب ہے کہ موصوف اس قدر کم علم ہیں کہ ... وغیرہ۔

یہاں پر یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر ہمارے تبصروں کی بیش تر تعداد ایسی ہی سطحی، کم کوش، تقریباً جھوٹی (اور اگر جھوٹی نہیں تو حد سے زیادہ تعمیم زدہ) تحریروں پر مشتمل ہو تو قاری ایسی چیزوں کو برداشت کیوں اور کیسے کرتے ہیں؟ احتجاج کیوں نہیں کرتے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ بہت کم زور، نیم جان سا احتجاج کبھی کبھی ضرور ہوتا ہے لیکن عموماً قاری یا تو بے خبری کی وجہ سے تبصرے کو صحیح سمجھتا ہے اور اس سے اتفاق کرتا ہے، یا پھر جان بوجھ کر ایسی تحریر کو قبول کرتا ہے، کیونکہ وہ بھی مصنف کے لیے اسی قسم کا معاندانہ رویہ رکھتا ہے جیسا کہ مبصر یا مدیر کا تھا۔ لاعلم قاری تو بے چارہ دونوں طرف سے مارا جاتا ہے کیونکہ اگر وہ مصنف اور مدیر/

مبصر کے تعلقات سے بے خبر ہے تو تبصرے کو بالکل صحیح سمجھ کر قبول کرتا ہے، اور اگر وہ مصنف سے بالکل بے خبر ہے، یا اس کے بارے میں محض ایک دھندلا سا تصور رکھتا ہے تو اس کے تمام تر رائے اس تبصرے کی بنیاد پر قائم ہوتی ہے جو اس نے پڑھا ہے۔ لیکن بڑا قصور تو باعلم قاری کا ہے، جو اپنی رایوں، اپنے تعصبات، اپنے جہل کا انعکاس تبصرے میں دیکھنا پسند کرتا ہے اور اس طرح انتہا پسندانہ تبصرہ نگاری کی ہمت افزائی کرتا ہے۔ جس طرح جمہوریت کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ جمہوریت میں ہمیں ویسی ہی حکومت ملتی ہے جس کے ہم مستحق ہوتے ہیں۔ اسی طرح تبصروں کے بارے میں بھی کہا جاسکتا ہے کہ قاری کو تبصرے بھی ویسے ہی ملتے ہیں جن کا کہ وہ مستحق ہوتا ہے۔ آج قاری پچاس برس پہلے کے لوگوں کی طرح ادبی مسائل اور صورت حال سے کلیتہً بے خبر نہیں ہوتا۔ اس کے اپنے تعصبات ہوتے ہیں۔ بیش تر معروف لکھنے والوں کے بارے میں اس کی ایک ذاتی رائے بھی ہے جو ہمیشہ ادبی بنیادوں پر نہیں قائم کی جاتی۔ چنانچہ اگر مجھے شاعر الف سے کسی وجہ سے کد ہے تو میں اس کی کتاب پر سخت تبصرہ پڑھنا پسند کروں گا۔ اور ایسا تبصرہ پڑھ کر خوش ہوں گا، یہ نہ سوچوں گا کہ مبصر نے کتاب کو غور سے پڑھا بھی ہے کہ نہیں۔ چنانچہ اگر مبصر نے لکھ دیا ہے کہ شاعر زیر بحث کا اسلوب دوسرے شعرا سے مستعار ہے تو میں اس رائے کو فوراً قبول کرلوں گا اور اس بات پر اعتراض نہ کروں گا کہ مبصر نے مثالیں نہیں دی ہیں۔ لیکن اگر مجھے شاعر سے کسی وجہ سے ہم دردی ہے تو میں تو میں فوراً اعتراض کروں گا کہ دوسرے شعرا سے کھلے استفادے کی مثالیں کیوں نہیں دی گئیں۔

لیکن تبصرے میں جانب داری کا مسئلہ اتنا آسان اور سادہ نہیں ہے جتنا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں۔ اوپر کی بحث سے نتیجہ نکلا جاسکتا ہے کہ تبصرے میں غیر جانب داری بہت بڑی چیز ہے، اور تبصرہ دیباچے یا تقریظ سے سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ لیکن یہ نتیجہ پوری طرح درست نہ ہوگا۔ کیونکہ واقعہ یہ ہے کہ تبصرے میں مکمل جانب داری نہ ممکن ہے نہ مستحسن۔ یہ نکتہ غور طلب ہے کہ کسی رسالے میں جو مضامین چھپتے ہیں وہ لازماً ادارے کی پالیسی کے آئینہ دار نہیں ہوتے، لیکن جو تبصرے چھپتے ہیں وہ یقیناً اس کی پالیسی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یعنی یہ تو ممکن ہے کہ کسی ترقی پسند پرچے میں جدیدیت پر مضمون چھپ جائے، جو یک گونہ تعریفی ہو، لیکن یہ ممکن نہیں ہے کہ اس میں کسی جدید شاعر کے کلام پر تبصرہ بھی چھپ جائے تو وہ توصیفی اور

تحسین آمیز ہو۔ مضمون نگار کو تو آزادی ہوتی ہے کہ وہ اپنے خیالات کا اظہار کرے، چاہے وہ خیالات ادارے کے نظریات سے مکمل طور پر ہم آہنگ نہ ہوں۔ لیکن تبصرہ نگار ادارے کے ذہن کا نمائندہ ہوتا ہے، تبصرہ ہی پڑھ کر یہ اندازہ ہوسکتا ہے کہ اس پرچے کے ارباب حل و عقد کس قسم کا ادب پسند کرتے ہیں۔ کسی پرچے میں شاعر الف کی نظم یا افسانہ نگار ب کا افسانہ چھپ جانا لازماً یہ معنی نہیں رکھتا کہ یہ رسالہ شاعر الف یا افسانہ نگار ب کے ادبی نظریات و اسالیب اظہار کو نظر استحسان سے دیکھتا ہے۔ لیکن اگر اس میں شاعر الف یا افسانہ نگار ب پر تحسینی تبصرہ چھپے تو یقیناً ایسا نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے۔ لہٰذا تبصرہ نگاری میں کلی طور پر جانب داری کا دعویٰ صرف وہی کرسکتا ہے جو یا تو دیوتا ہو یا بہت بڑا احمق۔ اگر کوئی مبصر ہر طرح کی کتاب پر ایک ہی طرح کا تبصرہ کرتا ہے تو یہ بات صاف ظاہر ہوجاتی ہے کہ یا تو اس کی اپنی کوئی رائے نہیں ہے یا پھر اس نے وہ کتابیں پڑھی نہیں ہیں بلکہ محض فارمولے کا استعمال کر کے تبصرہ نگاری کی داد دے رہا ہے۔

بنیادی بات یہ ہے کہ ہر رسالے کا اپنا مزاج ہوتا ہے (یا ہونا چاہیے) اور کتابوں پر تبصرے رسالے کے مزاج اور کردار کے زیر اثر ہوتے ہیں۔ مثال کے طور ''معارف'' میں افتخار جالب کے مجموعۂ کلام پر تحسینی تبصرہ نہیں ہوسکتا اور نہ ہونا چاہیے۔ ''برہان'' میں عشقیہ گیتوں کے مجموعے پر تبصرہ اگر ہوگا تو محض مختصراً تذکرۂ ہوگا یا نکتہ چینی سے مملو ہوگا۔ ''شاعر'' میں کسی ایسی کتاب پر توصیفی تبصرہ نہیں ہوسکتا جو اردو زبان یا سیماب اکبر آبادی کی مخالفت کرتی ہو، وغیرہ۔ ان تبصروں میں اس بات کا لحاظ نہ رکھا جائے گا (اور نہ رکھا جانا چاہیے) کہ یہ کتابیں اصلاً کتنی اچھی، کتنی مدلل، خوب صورت یا پر زور ہیں۔ لہٰذا اس حد تک تو تبصرہ جانب داری کا اعلان ہوتا ہی ہے۔

دوسری طرف ہر مبصر کا بھی نقطۂ نظر ہوتا ہے۔ فرض کیجیے اردو مخالف کتاب جو ''شاعر'' میں تبصرے کے لیے آئی اسے ایک ایسے شخص کے پاس بھیجا گیا جو اردو مخالفوں کے بارے میں جذباتی رویہ نہیں رکھتا بلکہ عقلی اور استدلالی سطح پر ان سے اختلاف رائے رکھتا ہے۔ ایسے شخص کا تبصرہ اس شخص سے مختلف ہوگا جو اردو کے مخالفوں کے بارے میں جذباتی رویہ رکھتا ہے۔ اول الذکر مبصر کتاب کی علمی اور اسدلالی خامیوں کا تذکرہ کرے گا۔ موخرالذکر مبصر ممکن ہے مصنف کتاب کو ملک دشمن، فاشسٹ، مجرم اور بے ایمان کہہ دے۔ دونوں تبصروں میں

اصول تو ایک ہے لیکن رویہ اور نقطۂ نظر کے اختلاف نے تبصروں میں زمین آسمان کا فرق کر دیا۔ ممکن ہے اردو مخالف مصنف نے اپنی رائے کا اظہار علمی اور سائنسی ایمان داری کے ساتھ کیا ہو اور اس میں تنگ نظری، بے ایمانی اور شر انگیزی کا شائبہ تک نہ ہو۔ لیکن جذباتی نقطۂ نظر والے مبصر نے جو نتیجہ اخذ کیا وہ عقلی نقطۂ نظر والے مبصر سے مختلف تھا۔ اور اس نے مصنف کی نیت کو بھی معرض بحث میں لے کر اسے بدنیتی سے متہم کیا۔

یہ صورت حال تخلیقی ادب کی کتابوں پر تبصروں میں اور زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ افتخار جالب کی ہی مثال پھر لیجیے۔ افتخار جالب ایک جدید لیکن انتہا پسند شاعر اور نقاد ہیں۔ بہت سے پرچے ایسے ہیں جو جدیدیت کے مخالف نہیں ہیں لیکن انتہا پسندی کے اس اظہار سے خوف کھاتے ہیں جو افتخار جالب کے یہاں نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں افتخار جالب پر تبصرہ کسی اور نہج سے ہوگا۔ وہ ان کے نکالے ہوئے نتائج سے اتفاق تو کریں گے لیکن احتیاط کے ساتھ۔ وہ انھیں جدید تو مانیں گے لیکن گم راہ یا کم سے کم گم راہی کی طرف مائل۔ قدامت پسند رسالے میں مبصر افتخار جالب کو مہمل گو بتائے گا، لیکن وہ افتخار جالب کے حوالے سے ساری جدید شاعری کو مطعون و مسترد کر دے گا۔ ترقی پسند رسالہ افتخار جالب کے وجود سے ہی شاید انکار کر دے۔ لیکن کسی بھی مبصر پر آپ بے جا جانب داری یا تعصب کا الزام نہیں رکھ سکتے۔ ان میں سے ہر ایک نے اپنی اپنی روشنی میں کتاب کو پرکھا ہے اور اپنے اپنے نظریات کے حوالے سے صحیح رائے دی ہے۔ جو لوگ ان مبصروں کو ایمان داری سے عاری کہیں گے وہ خود ایمان داری سے عاری ٹھہریں گے کیونکہ وہ اپنی ایمان داری دوسروں پر مسلط کرنا چاہتے ہیں۔ یہ رویہ بے ایمانی کی پہلی منزل ہے۔

تو پھر تبصرے میں جانب داری اور تعصب کیا شے ہے؟ جب ہر سنجیدہ رسالے کی ایک پالیسی ہوتی ہے اور ہر سنجیدہ مبصر کا ایک نقطۂ نظر۔ اور دونوں کے رنگوں کا انعکاس تبصرے میں لازم، مستحسن اور متوقع ہے، تو پھر غیر جانب داری سے کیا مراد ہے؟

اس سوال کا جواب حاصل کرنے کے لیے ہمیں پہلے اپنے قضیے کی طرف واپس جانا ہوگا، جہاں میں نے اس ذہنیت کی طرف اشارہ کیا تھا کہ بعض سنجیدہ لوگ بھی تبصرے کو اشتہار سے زیادہ نہیں سمجھتے۔ یعنی غیر جانب داری تو مبصر کے لیے سم قاتل اور تبصرے کے لیے موت ہے۔ کیونکہ پھر تو تبصرہ یا تو بالکل بے رنگ ہوگا یا بالکل یک طرفہ بیان سے زیادہ

نہ ہوگا۔ لیکن انفرادی غیر جانب داری مبصر کے لیے یقیناً از حد ضروری اور اس کے فن کا پہلا تقاضا ہے۔ انفرادی غیر جانب داری سے میری مراد یہ ہے کہ تبصرہ لکھتے یا لکھواتے وقت مبصر اور مدیر اس بات کو نظر انداز کر دیں کہ مصنف سے ان کے تعلقات کیسے ہیں؟ مصنف کی ادبی شہرت اور حیثیت کیا ہے؟ ورنہ وہ غیر جانب داری تو کچھ نہ ہوئی جو چھوٹے چھوٹے ادیبوں یا اجنبی مصنفوں کی کتابوں کے ساتھ تو پورا پورا تجزیہ و تحسین و تنقیص روا رکھتی ہے لیکن بڑے ادیب کی کتاب یا اپنے کسی دوست شناسا کی تحریر دیکھ کر اس کے منہ میں آبلے پڑ جاتے ہیں اور وہ بولنے سے قاصر ہو جاتی ہے۔ تبصرہ نگاری آبگینوں کو ٹھیس سے محفوظ رکھنے کا نام نہیں ہے جیسا کہ بعض لوگ کہتے ہیں کہ صاحب ایسی باتیں نہ لکھیے جن سے مصنف یا پبلشر کو تکلیف پہنچے۔ مصنف اور پبلشر سے میری درخواست یہ ہے کہ جب اوکھلی میں سر دیا ہے تو موسل سے ڈرنا کیا معنی؟ اگر آپ کی کتاب میں مبصر کو عیوب یا نقائص یا خامیاں نظر آئیں تو وہ لامحالہ ان کا تذکرہ کرے گا، اس پر برا ماننے کی کیا بات ہے؟ لیکن آج کا مصنف اور پبلشر بھی اسکول کے بچوں کی طرح ہوگئے ہیں جو نتیجہ خراب ہونے پر ممتحن اور اسکول کے دوسرے ارباب حل و عقد کو گالیاں سناتے ہیں بلکہ مار بیٹھنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ ظاہر ہے کہ یہ رویہ غیر ادبی، غیر فن کارانہ اور عمومی ایمان داری کے خلاف ہے۔ اس خصوصی اور مشکل ایمان داری کا تو ذکر ہی کیا جسے ہم فن کارانہ ایمان داری کہتے ہیں۔

لیکن تصویر کا دوسرا رخ بھی ہے۔ کسی ادیب پر تبصرہ صرف اس وجہ سے سخت لکھنا کہ ہمارے اس کے تعلقات اچھے نہیں ہیں، یا اس نے ہماری کتاب پر سخت تبصرہ لکھا تھا، یہ بھی مبصر کی انفرادی ایمان داری کے منافی ہے اور یہ رویہ بھی اتنا ہی غیر ادبی ہے جتنا وہ رویہ جو خیال خاطر احباب پر آزادئ رائے کو قربان کر دیتا ہے۔ مبصر اگر تبصرہ موافقانہ لکھتا ہے تو اس وجہ سے نہیں کہ وہ مصنف کا دوست ہے، اور اگر مخالفانہ لکھتا ہے تو اس وجہ سے نہیں کہ مصنف اس کا دشمن ہے۔ یہ تصور اگر ہمارے درمیان میں عام ہو جائے تو غیر ذمہ دارانہ تبصرے جن میں فن کارانہ ایمان داری کا فقدان ہے خود بہ خود کم ہو جائیں گے۔ اس وقت تو قاری کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ تبصرہ اگر اچھا ہے تو دوست نے لکھا ہے اور اگر خراب ہے تو دشمن نے۔ جب مبصر کو یہ بات معلوم ہے تو پھر وہ بھی اس رسم کی پابندی کرتا ہے۔ مجھ سے اکثر یہ پوچھا گیا کہ آپ نے فلاں بڑے ادیب پر سخت تبصرہ کیا تھا، کیا آپ میں اور ان میں کوئی اختلاف

رائے ہے؟ اس کا الٹا بھی ہوا ہے کہ اگر کسی کتاب کی تعریف میں نے کی ہے تو لوگوں نے فرض کر لیا ہے کہ مصنف خود ان حضرت کا دوست ہوگا۔ کئی سال کی مسلسل محنت کے بعد یہ فضا ایک حد تک بدلی ہے لیکن وہ بھی صرف چند مبصروں کے حق میں۔ عام طور پر مصنف خود تبصرہ لکھ کر کسی دوسرے کے نام سے چھپوا دیتا ہے، لہٰذا تبصرہ نگاری میں جانب داری کی مسموم جڑ پوری طرح اکھڑی نہیں ہے۔ اس کو اکھاڑنے میں قاری اور پھر مصنف سب سے زیادہ کام کر سکتے ہیں۔ کیونکہ جس دن یہ محسوس ہونے لگا کہ نہ قاری اور نہ مصنف جھوٹے تبصروں کو قبول کرنے پر راضی ہے، اسی دن سے ان مبصروں کی ضرورت ختم ہو جائے گی جو مصنف یا مدیر یا پبلشر کی رضا کو مقدم جانتے ہوئے قاری کو جہل اور اندھی تعریف کا گاڑھا میٹا محلول تبصرے کے گلاس میں پیش کرنا اپنا فرض سمجھتے ہیں۔

میں نے تبصرہ نگاری کے اخلاقی پہلو کو اس وقت خاصی اہمیت دی ہے کیونکہ حالات حاضرہ کا تقاضا یہی ہے، ورنہ بہتر فضا اور صورت حال میں سب سے اہم سوال یہ ہوتا کہ تبصرے اور تنقیدی مضمون میں کیا فرق ہے؟

اس سوال کا جواب طوالت اور اختصار، محدود یا غیر محدود دائرۂ کار، وغیرہ کے حوالے سے نہیں دیا جاسکتا کیونکہ ممکن ہے کہ تبصرہ بیس صفحے کا ہو کر بھی تبصرہ ہی رہے اور تنقیدی مضمون دو ہی صفحے کا ہو لیکن تنقید کہلائے۔ (یہاں میں میکالے اور اس کی قبیل کے دوسرے تبصرہ نگاروں کا ذکر نہیں کر رہا ہوں جو کتاب کا نام، مصنف کا نام، اور دیگر تفصیلات اوپر لکھ کر اپنے طور سے ایک پورا مضمون لکھ ڈالتے تھے۔) دراصل تبصرے اور تنقیدی مضمون کی روح میں فرق ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ تبصرے کی ایک مخصوص ہیئت ہوتی ہے، یعنی یہ کہ تبصرہ جس کتاب پر کیا جاتا ہے اس کا نام، مصنف کا نام، پبلشر سائز قیمت، صفحات، گٹ اپ وغیرہ تمام تفصیلات اس میں درج ہوتی ہیں، بنیادی بات یہ ہے کہ تبصرہ نگار کا رویہ نقاد کے رویے سے مختلف ہوتا ہے۔ سب سے پہلا فرق تو یہ ہے کہ تبصرہ نگار کا مخاطب بہت فوری اور سامنے کا قاری ہوتا ہے۔ تبصرہ اس لیے نہیں لکھا جاتا کہ اسے دس سال بعد کا قاری پڑھے گا، تبصرہ اس لیے لکھا جاتا ہے کہ جو قاری اس وقت موجود ہے اسے کتاب سے متعارف کیا جائے۔ تنقیدی مضمون کا مخاطب آج بھی قاری ہوتا ہے اور کل کا بھی۔ لہٰذا اس میں ایسے فیصلے اور رائیں دینے سے احتراز کیا جاتا ہے جن کی درستگی Validity آئندہ زمانے میں مشکوک ہو سکے

یا ہو جائے۔ مثلاً ضرب کلیم پر تنقید لکھنے والا یہ تو کہہ سکتا ہے کہ یہ کتاب ناکام ہے، لیکن یہ نہیں کہہ سکتا کہ اقبال کی شاعری ناکام ہوگئی ہے یا ختم ہو چکی ہے۔ اس کے برخلاف مبصر، ضرب کلیم کو ناکام کتاب کہہ کر یہ کہہ سکتا ہے کہ اقبال کی شاری میں دم نہیں[1] رہا۔ تبصرہ ایک لمحاتی اور فوری چیز ہوتی ہے۔ تنقید ایک مستقل اور پائدار تحریر ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ تبصرہ دس سال بعد نہیں پڑھا جاسکتا۔ یقیناً پڑھا جاسکتا ہے۔ لیکن اس کا اولین مقصد یہ ہوتا ہے کہ اسے فوراً پڑھا جائے۔ اس کے پڑھنے والے وہ لوگ ہوں جو مصنف کے اپنے عہد میں رہتے ہیں، جو مصنف کو عصری ماحول کے تناظر میں دیکھ سکتے ہوں۔ اچھے تبصرے بہت دیر تک زندہ رہتے ہیں اور رہے ہیں، لیکن یہ اتفاقی امر ہے۔

دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ تبصرہ نگار اپنے موضوع کے ساتھ ایک انتہائی ذاتی اور تاثراتی رشتہ رکھتا ہے۔ کتاب پڑھتے وقت اسے اس بات سے زیادہ دل چسپی نہیں ہوتی کہ مصنف کے ذاتی حالات کیا ہیں، وہ کیا محرکات ہیں جنھوں نے اس کتاب کو جنم دیا ہے۔ اس کا تعلق کتاب کے Gestatt سے زیادہ ہوتا ہے، پس منظری تفصیلات سے کم۔ مثلاً کسی نظم کو پڑھ کر وہ اس کے ذریعے پیدا ہونے والے فوری تاثر کو تبصرہ میں بیان کرتا ہے، لیکن نقاد صرف اس پر بس نہیں کرتا۔ وہ نظم یا مجموعۂ کلام کو پڑھ کر اس کا رشتہ مصنف کی دوسری کتابوں، اس کے ہم عصروں، اس کے ماضی و حال سے بھی قائم کر سکتا ہے۔ تنقید، محرکات و عوامل، اصل الاصول اور تخلیق کی گہرائیوں سے بھی بحث کر سکتی اور کرتی ہے، تبصرہ خود صرف تخلیق زیر بحث کے زیر اثر پیدا ہونے والے ذاتی ردعمل تک محدود رکھتا ہے۔ تنقید نگاری کی بہت سی شخصیات بہ یک وقت کار فرما ہوسکتی ہیں، مورخ نفسیات داں، عروضی، فلسفیانہ تجزیہ کار وغیرہ۔ یا اگر یہ سب نہ بھی ہو اس کا کم سے کم ایک مخصوص نقطۂ نظر ہوتا ہے جسے ایک فکری نظام و استدلال کی پشت پناہی حاصل ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف تبصرہ استدلال اور Argument کے ذریعہ کوئی نظریہ نہیں خلق کرتا بلکہ کسی بنے بنائے نظریہ یا نقطۂ نظر کی روشنی میں کسی مخصوص کتاب کا جائزہ لیتا ہے۔

(1971)

---

[1] ان جملوں کا مطلب یہ نہیں ہے کہ میں ضرب کلیم کو ناکام کتاب سمجھتا ہوں۔ یہ نام محض مثالاً اٹھایا گیا ہے۔ عہد حاضر کا کوئی نام لیا جاتا تو اس میں غلط فہمی کے امکانات زیادہ تھے۔

جدید ادب کا تنہا آدمی، نئے معاشرے کے ویرانے میں

عنوان کچھ عجیب سا ہے، جدید ادب کا تنہا آدمی کیا چیز ہے، جدید ادب کہہ دیا تو نئے معاشرے کی قید کیوں؟ ان مشکلوں کے باوجود بنیادی مسئلہ واضح ہے: تنہائی کیا چیز ہے، کیوں ہے، ضروری ہے کہ غیر ضروری ہے؟ ہے بھی کہ نہیں ہے؟ جدید ادب کے نکتہ چیں تنہائی کے ذکر پر نکتہ چیں ہوتے ہیں، جدید ادب کے بعض حامی تنہائی کو باربار یوں آگے لاتے ہیں گویا یہ جدیدیت کا ٹریڈ مارک ہے۔ یہ دونوں گروہ قابل معافی ہیں، لیکن وہ ناقدین اور وہ سخن فہم حضرات قابل معافی نہیں ہیں جو ان سوالات سے اس سطح پر بحث کرتے ہیں جس سطح پر بازار کے بھاؤ، شہری آسائشوں کی کمی، دیہاتوں میں فصل کی اچھائی یا خرابی سے بحث کی جاتی ہے۔ یہ لوگ اس لیے قابل معافی نہیں ہیں کہ قدیم ادب پر گفتگو کرتے ہوئے یہی لوگ ہر قسم کے مبالغہ، استعارہ، کنایہ، اشتداد کا ذکر کرتے ہیں، ان چیزوں کی تخلیقی ادب کا جزو اعظم قرار دیتے ہیں اور اس طرح یہ ثابت کرتے ہیں کہ انھیں تخلیقی ادب کے مظاہر کی اصلیت سے پوری واقفیت ہے لیکن یہی صاحبان جب نئے ادب کی بات کرتے ہیں تو اس میں مبالغہ، استعارہ، کنایہ، اشتداد کو فوراً نظر انداز کرکے اس کو یک سطحی، قطعاً لغوی اور نثری نقطۂ نظر سے پرکھتے ہیں۔ اس طرح وہ جدید ادب کے ساتھ ایک ایسی ریاکاری کے مرتکب ہوتے ہیں جو ان تنقیدی بصیرتوں کو تعصب اور کورچشمی میں بدل دیتی ہے۔ یہ حضرات جب آتش کا شعر پڑھتے ہیں۔

باغ دنیا میں رہیں خواب کی مشتاق آنکھیں   گرمیٔ آتش رخسار نے سونے نہ دیا

تو یہ نہیں پوچھتے کہ کیا ایسا ممکن ہے کہ کوئی شخص محض آتش رخسار کی گرمی کی وجہ زندگی بھر سونہ سکا ہو؟ لیکن جب انھیں یہ شعر سنایا جاتا ہے۔

یہ کیا طلسم ہے جو رات بھر سسکتا ہوں
یہ کون ہے جو دیوں میں جلا رہا ہے مجھے (ساقی فاروقی)

تو وہ پوچھتے ہیں کہ دیوں میں انسان کیوں کر جلتا ہے؟ اور یہ کیا مریضانہ داخلیت ہے جو رات بھر سسکنے کا ذکر کرتی ہے؟
جب وہ میر کا شعر سنتے ہیں۔

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

تو وہ داد و تحسین سے آسمان سر پر اٹھا لیتے ہیں۔ یہ نہیں پوچھتے کہ دنیا کو تہمت سمجھنے والا، دریا دریا رونے والا اور صحرا صحرا وحشت برپا کرنے والا کس مرض میں گرفتار تھا؟ مگر جب انھیں یہ شعر دکھائی دے جاتا ہے۔

لوگ ہی آن کے یک جا مجھے کرتے ہیں کہ میں ریت کی طرح بکھر جاتا ہوں تنہائی میں (ظفر اقبال)

تو وہ ناک بھوں چڑھا کر پوچھتے ہیں کہ ان کو کیا تکلیف ہے جو اپنی شخصیت کے وجود کا اعتراف کرنے کے لیے دوسروں کے مرہون منت رہتے ہیں۔ جب وہ غالب کا شعر سنتے ہیں۔

وحشت آتش دل سے شب تنہائی میں صورت دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

تو جوش سے بے قابو ہو جاتے ہیں، یہ نہیں پوچھتے کہ آتش دل کس نے دیکھی ہے؟ لیکن جب وہ اس شعر سے دوچار ہوتے ہیں:

خوشبو کا جسم، سائے کا پیکر نظر تو آئے دل جس کو ڈھونڈتا ہے وہ منظر نظر تو آئے (شہریار)

تو وہ سخت الجھن میں مبتلا ہو جاتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ سائے کا پیکر اگر نہیں ہے تو کیا تکلیف ہے؟ اور سائے کا پیکر ہوتا کیا چیز ہے؟ یہ کیا پریشانی ہے کہ آپ کو کچھ نظر نہیں آتا؟
یہ صاحبان جب اقبال کا شعر ملاحظہ کرتے ہیں۔

بھٹکا ہوا راہی میں، بھٹکا ہوا راہی تو منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی

تو آہ اور واہ کے نعرے لگاتے ہیں، یہ سوچنے کی زحمت نہیں گوارا کرتے کہ کون سا لالہ صحرائی بھٹکا ہوا راہی ہوتا ہے۔ لیکن جب انھیں یہ شعر سنایا جاتا ہے۔

اس اکیلے پن کے ہاتھوں ہم تو فکری مر گئے   وہ صدا جو ڈھونڈتی تھی جنگلوں میں کھو گئی (پرکاش فکری)

تو وہ ڈھونڈتی ہوئی صدا کا پتہ دریافت کرتے ہیں اور کہتے ہیں یہ کیا گم کردہ راہی ہے جو ان شاعروں کو بھٹکائے پھرتی ہے؟ جب وہ فیض کا شعر سن لیتے ہیں۔

کوئی یار جاں سے گزرا کوئی ہوش سے نہ گزرا   یہ ندیم یک دو ساغر مرے حال تک نہ پہنچے

تو ان کے لطف کا عالم وجد تک پہنچ جاتا ہے، وہ رک کر یہ پوچھنے کی زحمت نہیں گوارا کرتے کہ اس شخص کو کیا تکلیف ہے کہ اس کا ندیم بھی اسے نہیں سمجھ پاتا۔ لیکن انھیں یہ شعر۔

تم ڈھونڈتے رہے مرے پامال نقش کو   میں روشنی تھا خول کے باہر بکھر گیا (مراتب اختر)

بہت ناگوار گزرتا ہے اور وہ خول کے باہر بکھرتی ہوئی روشنی کی منطق ڈھونڈنے نکل کھڑے ہوتے ہیں۔

جب یہ صاحبان عالی شان قائم کے اس شعر کا مطالعہ فرماتے ہیں۔

موافقت کی بہت شہریوں سے میں لیکن   وہی غزال ابھی رم رہا ہے آنکھوں میں

تو انھیں اس میں کلبیت، تنہائی، انسان بے زاری کے بھیانک جراثیم کلبلاتے ہوئے نہیں دکھائی دیتے۔ لیکن یہ شعر ان کی تمام حساسیت کو بیدار کرکے انھیں استفراغ پر مجبور کر دیتا ہے۔

میں سانپ بن کے نکلوں گا مٹی کے بطن سے   تنہائی کے کھنڈر میں مرا انتظار دیکھ

(عادل منصوری)

مصحفی کا مطلع انھیں خفا نہیں کرتا۔

شب ہجر صحرائے ظلمات نکلی   میں جب آنکھ کھولی بہت رات نکلی

لیکن یہ شعر انھیں مریضانہ نا امیدی اور پستیٔ طبع کا آئینہ دار معلوم ہوتا ہے۔

رستہ بھی واپسی کا کہیں بن میں کھو گیا　　اوجھل ہوئی نگاہ سے ہرنوں کی ڈار بھی
(شکیب جلالی)

فراق کے شعر پر وہ اپنے تمام تنقیدی مضامین نثار کر سکتے ہیں۔

یہ راہ وہ ہے کہ پرچھائیاں بھی دیں گی نہ ساتھ　　مسافروں سے کہو اس کی رہ گزر آئی

لیکن یہ شعر۔

کٹی پھٹی سی یہ روحیں گلے سڑے سے بدن　　اب اور کچھ بھی نہیں ڈھونڈتے ہیں پیراہن
(خلیل الرحمٰن اعظمی)

انھیں کرب میں مبتلا کر دیتا ہے، وہ شاعری اور شاعروں کے مستقبل سے مایوس ہونے لگتے ہیں اور یہ نہیں سوچتے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کا شعر فراق کے شعر میں بیان کردہ صورت حال کی اگلی منزل بیان کر رہا ہے۔ اگر ایک شعر مریضانہ ہے تو دوسرا بھی، اگر ایک فرضی اور مصنوعی ہے تو دوسرا بھی ہے۔

نئی شاعری کے نکتہ چیں نقاد (اگر انھیں نقاد کہا ہی جائے) دوہرے معیار سے جانچنے کا جرم آج کھلے عام کر رہے ہیں۔ اپنے پسندیدہ شاعروں پر وہ شاعرانہ اور خلاقانہ پیمانوں کا اطلاق کرتے ہیں، لیکن نئے شاعروں کو وہ، غیر شاعرانہ، نثری، لغوی اور سطحی معیاروں سے پرکھتے ہیں۔ لہٰذا پرانے شاعروں کی خوبیاں نئے شاعروں کا عیب بن جاتی ہیں۔

دراصل تنہائی تمام شاعروں کا ایک اہم موضوع رہی ہے۔ کسی کسی دور میں اس کا احساس و اظہار زیادہ ہوتا ہے، کسی کسی دور میں کم۔ انتشار و اختلال کے دور میں، جیسے کہ میر اور حافظ کے زمانے تھے، یا جیسا کہ ہمارا زمانہ ہے، اس کا احساس زیادہ شدید ہو جاتا ہے، لیکن عموی حیثیت سے تنہائی کا احساس شاعر کی شخصیت کی تعمیر میں نمایاں رول ادا کرتا ہے۔ انسان شاعری ہی اس لیے کرتا ہے کہ وہ تنہا محسوس کرتا ہے۔ اگر وہ سب کی طرح سوچتا دیکھتا ہو تو اسے ایک الگ زبان کی ضرورت ہی کیوں پڑے؟ وہ لوگ جو اپنے کو تنہا نہیں محسوس کرتے یا تو اولیاء اللہ ہوتے ہیں یا مخبوط الحواس۔ بہ صورت دیگر ہر شخص کسی نہ کسی حد تک خود کو دوسروں سے مختلف پاتا ہے۔ شاعر اپنی شخصیت کو دوسروں سے بہت زیادہ مختلف پاتا ہے۔ اس لیے وہ زیادہ تنہائی محسوس کرتا ہے۔ اس کی شاعری دراصل اپنے کو ظاہر کرنے، خود کو

اجنبیوں میں متعارف کرنے، ان سے متعارف ہونے، اپنے اور ان کے درمیان نقطۂ اشتراک دریافت کرنے کی کوشش کے علاوہ کچھ نہیں ہوتی۔ شاعری شخصیت کا در باز کرتی ہے تا کہ مجہول معروف میں بدل جائے۔ ہماری زبان میں غالب سے زیادہ منفرد شخصیت کسی کی نہیں تھی اس لیے انھوں نے اس نکتہ کو بار بار دہرایا ہے۔ وہ مشہور شعر سب کی زبان پر ہے۔

بیا ورید گریں جا بود زباں دانے غریب شہر سخن ہائے گفتنی دارد

ان کے یہ اشعار بھی اس حقیقت کے مختلف پہلوؤں کا اظہار ہیں۔

دل کو اندازِ سخن اظہار فتح الباب ہے یاں صریر خامہ غیر از اصطکاک در نہیں
آپ سے وہ مرا احوال نہ پوچھے تو اسد حسب حال اپنے پھر اشعار کہوں یا نہ کہوں
نے کوچۂ رسوائی نہ زنجیر پریشاں اے نالہ میں کس پردے میں آہنگ نکالوں

دماغ و دل کی یہ جبلی کیفیات جو شاعر کا بنیادی حق ہیں، اس کو احساس تنہائی کے اظہار پر مجبور کرتی ہیں، زمانہ سازگار ہو یا شاعر کا مزاج رومانی آورش کی طرف مائل ہو (جیسا کہ ترقی پسندوں کا تھا) تو اس کا اظہار نسبتاً کم ہوتا ہے۔ حافظ کی شاعری دونوں صورت حال کی اچھی مثال ہے۔ انھوں نے ایک انتہائی مشکل، سیاسی حیثیت سے متزلزل، سماجی اور معاشی حیثیت سے غیر یقینی دور پایا تھا۔ ایک طرف تو انھوں نے رومانی آورش تلاش کر کے خود کو شراب عشق (حقیقی یا مجازی) میں غرق کر لیا اور اس طرح کے شعر کہے۔

ایں خرقہ کہ من دارم در رہن شراب اولیٰ دیں دفتر بے معنی غرق مئے ناب اولیٰ
از ہم چوں تو دل دارے، سر بر نہ کنم آرے گر تاب کشم بارے زاں زلف بہ تاب اولیٰ
من و انکار شراب ایں چہ حکایت باشد غالباً ایں قدرم عقل کفایت باشد
گل عذارے زگلستان جہاں مارا بس زیں چمن سایۂ سرو رواں مارا بس

شراب و عیش نہاں چیست کار بے بنیاد زدیم برصف رنداں و ہرچہ بادا باد
بیا بیا کہ زمانے زنے خراب شویم مگر رسیم بہ گنجے دریں خراب آباد
مرا بہ کشتی بادہ در افگن اے ساقی کہ گفتہ اند نکوئی کن و در آب انداز

آخری سے اوپر والے شعر (بیا بیا کہ زمانے) میں رومانی آدرش کا سمجھوتہ جو شاعر نے اپنی شخصیت سے کر رکھا ہے، کھنچ کر ٹوٹتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ تنہائی، خرابی اور نامفاہمت کا کرب ننگا ہو کر جھانکنے لگ رہا ہے۔ یہی کیفیت جب شدید ہوجاتی ہے تو آدرش کے ٹوٹنے کا چھنا کا صاف سنائی دیتا ہے۔

سینہ مالا مال در دست اے دریغا مرہمے — دل زتنہائی بہ جاں آمد خدا را ہم دمے
آدمی در عالم خاکی نہ می آید بہ دست — عالم دیگر باید ساخت ازنو آدمے[1]
حالیا مصلحت وقت درآں می بینم — کہ کشم رخت بہ مے خانہ و خوش بنشینم
بنشیں برلب جوئے وگذر عمر بہ بیں — کیں اشارت ز جہان گزراں مارا بس

حافظ کا ایک بہت اچھا مطالعہ ابھی کبیر احمد جائسی نے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> جب معاشرہ مائل بہ انحطاط ہوتا ہے تو علم و ادب بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتے... حافظ... کے اشعار بہ آواز بلند اس امر کا اعلان کرتے ہیں کہ ان کی تخلیق ایک ایسے عہد میں ہوئی ہے جب کسی چیز کو استقلال حاصل نہ تھا... اس وجہ سے اس دور کا پورا ادب لایقینی کی فضا میں معلق ہو کر رہ گیا ہے۔ آہ و نالہ، فریاد و فغاں، پستیِ فکر و عمل، احساس بے چارگی وغیرہ جو پوری قوم کو افسردہ کر دیتے ہیں، اس دور کے ادب کا خاصہ ہیں۔

حافظ کی یہ تشخیص ہمارے عہد پر بھی پوری طرح صادق آتی ہے، حافظ اور ہم میں فرق صرف اتنا ہے کہ انھوں نے رومانی سمجھوتے کا بھی سہارا لیا، ہمارا عہد اس سے بھی بے زار ہے[2]۔ بہرحال اگر تنہائی اور بے چارگی کا احساس حافظ کے یہاں جرم نہیں ہے تو نئے ادب

1۔ شہزاد احمد: ہزار چہرے ہیں موجود آدمی غائب — یہ کس خرابے میں دنیا نے لا کے چھوڑ دیا
حافظ کی رومانی سمجھوتے نے ان سے اس کا جواب بھی کہلایا۔

نفس باد صبا مشک فشاں خواہد شد — عالم پیر دگر بارہ جواں خواہد شد

عالم دیگر باید ساخت میں کوئی آدرش نہیں ہے، صرف غم و غصہ ہے۔

2۔ حافظ کے "سماجی شعور" پر سجاد ظہیر نے ایں چہ شوریست کہ در دور قمری بینم کو اساس بنا کر جو لکھا ہے، کبیر احمد جائسی اسے مسترد کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ یہ غزل حافظ کی نہیں ہے۔

میں اس کا وجود کیوں جرم ہو؟

لیکن بات اتنی ہی نہیں ہے۔ دو اہم نکتے اور ہیں۔ اولاً یہ کہ شاعر اپنے تاثرات کے اظہار کے لیے جس ذریعہ کا استعمال کرتا ہے، یعنی زبان، وہ تخلیقی عمل کے تقاضوں کی وجہ سے مبالغہ اور اشتداد سے مملو ہوتی ہے۔ اگر کوئی شاعر یہ کہتا ہے کہ میں دریا دریا روتا ہوں تو اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ واقعی دریا بہائے دے رہا ہے۔ اس کا مطلب، ظاہر ہے، صرف ایک ذہنی کیفیت کا اظہار کرنا ہے جو انتہائی یاس آمیز اور مضمحل کن ہے۔ یہ شعری تنقید کا ایک بالکل ابتدائی اصول ہے جس سے ناواقفیت کا الزام کسی ادنیٰ نقاد پر بھی نہیں لگایا جاسکتا۔ شعر کی زبان Heightened اور مشدد Intensified ہوتی ہے۔ اگر ظفر اقبال ریت کی طرح بکھر جانے کا ذکر کرتے ہیں تو مراد صرف یہ ہے کہ تنہائی میں شاعر کو اپنی ذات پر اعتماد و اعتقاد نہیں رہ جاتا۔ یہ ایک صورت حال ہے جسے انتہائی زبان میں پیش کیا گیا ہے۔ شعر کی زبان اسی لیے پیکر اور استعارے سے مملو ہوتی ہے کہ وہ تجربہ کو انتہائی شکل دے کر اسے ممتاز، منفرد اور آسانی سے پہچان میں آنے کے قابل بناتی ہے۔ شعر کی زبان اگر یہ نہ کرے تو اس کے وجود کا جواز ختم ہو جاتا ہے۔ تعجب صرف یہ ہے کہ نئی شاعری کے نکتہ چیں اس معمولی سی بات کو نظر انداز کرکے تنہائی کے تمام موضوعات و مضامین کو بالکل لغوی سطح پر پڑھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ دنیا میں اس قدر تنہائی کہاں ہے؟ کوئی ضروری نہیں ہے کہ اگر مجھے ضرورت پڑنے پر قرض مل جائے تو بھی میں خود کو تنہا نہ محسوس کروں۔ کوئی ضروری نہیں ہے کہ اگر میری پکار پر چار آدمی میری مدد کرنے پر تیار ہو جائیں تو میں تنہا نہ محسوس کروں۔ کوئی ضروری نہیں ہے کہ اگر میں دوستوں سے ملتا جلتا رہوں، گھر بار بساؤں، نوکری چاکری کروں تو میں تنہا نہ محسوس کروں۔ دنیا میں باہم یگانگت بہر حال کم ہوتی جارہی ہے، لیکن اجتماعی زندگی کے باوجود انسان کسی کسی لمحے میں خود کو تنہا، نامفہوم، یا غلط فہمی کا شکار پاتا رہتا ہے۔ شاعر زندگی کے تجربات کا اظہار کرتا ہے۔ تنہائی بھی ایک تجربہ ہے۔ لہٰذا اس کا اظہار بھی لازمی ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ ہجر و فراق، وصال و ملاقات کے مضامین تو انتہائی مبالغہ اور شدت سے بیان کیے جائیں، لیکن تنہائی کے مضامین کو بالکل نثری سطح پر باندھا جائے۔ اگر نئی شاعری میں تنہائی کا احساس مصنوعی ہے تو پرانی شاعری میں ہجر، ستم، آہ وزاری، وصال و دیدار کے تمام احساسات و تجربات نقلی اور مصنوعی تھے۔ اگر ہم شاعری کو صرف گھٹیا، یک سطحی، نثری، اسفل ترین بیانات

تک محدود سمجھتے ہیں تو ہمیں شاعری کو مسترد کرنا پڑے گا۔ ترقی پسند شاعری میں اصلاح، انقلاب، سماجی بدحالی کو سدھارنے اور معاشرے کو بدلنے کے مضامین انتہائی شدت سے بیان کیے گئے ہیں۔ کیا ہم اس تمام شاعری کو صرف اس لیے فرضی اور مصنوعی قرار دیں گے کہ اس میں ان تصورات کا ذکر بار بار کیا گیا ہے اور انتہائی غلو سے کیا گیا ہے؟ شاعر سے آپ کیوں کر یہ توقع کر سکتے ہیں کہ وہ ان تجربات و مسائل کا ذکر جنھیں اس نے اپنی شخصیت کی گہرائی میں جنم لیتے محسوس کیا ہے، موسم کے حال کی طرح سرد اور سپاٹ زبان میں کرے گا؟

بنیادی اور آخری حقیقت یہ ہے کہ شعری احساس و تجربہ سائنسی علم و تجربہ سے مختلف ہوتا ہے۔ ایٹم بم کی قوت کا اظہار سائنسی زبان میں کیا جائے گا تو ہم چند فارمولوں اور بصری مشاہدات تک محدود رہیں گے۔ شعری زبان جب اس کے لیے "ایک ہزار سورجوں سے زیادہ چمکیلا" کا غیر قطعی پیکر استعمال کرتی ہے تو اسی لیے کہ وہ اس تجربہ کو براہ راست ہم تک پہنچانا چاہتی ہے۔ اس عمل میں تکرار، مبالغہ، غیر واقعیت، ان تمام عناصر کا بروئے کار آنا ضروری ہے۔ "محبوب مجھ سے جدا ہو گیا" میں وہ لطف اور درستی نہیں ہے جو۔

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز   پھر ترا وقت سفر یاد آیا

میں ہے۔ اسی طرح "میں تنہا ہوں" میں وہ لطف اور درستی نہیں ہے جو منیر نیازی کے شعر میں ہے:

سواد شہر پہ ہی رک گیا تھا میں تو منیر   ایک اور دشت بلا میرے گھر کی راہ میں تھا

ابعاد کی اس وسعت اور اظہار کی اس شدت کے بغیر شاعری ممکن نہیں۔ اور نئی شاعری میں تنہائی کا ذکر کوئی اتنا زیادہ بھی نہیں کہ کثرت تکرار سے کان پک جائیں۔ غزل میں سیکڑوں مضامین ایسے ہیں جو ولی اور سراج کے وقت سے چلے آرہے ہیں اور ان پر خوب خوب مشق ستم ہوئی ہے۔ مقدمۂ شعر و شاعری میں مرتب کردہ فہرست دیکھ لیجیے۔ تعجب ہے کہ نئی شاعری کے نکتہ چینوں کو تنہائی کا ذکر جو نسبتاً بہت کم ہے، اتنا برا لگتا ہے۔

دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ تنہائی شاعری کی کوئی مثبت قدر نہیں ہے۔ تنہائی ایک احساس ہے، ایک تجربہ ہے، ایک صورت حال ہے، جس کا اظہار شاعری میں ہونا لابدی ہے۔ لیکن

کوئی ضروری نہیں کہ تمام شاعری میں تنہائی کے علاوہ کوئی اور چیز بار نہ پاسکے۔ جدید عہد میں یہ صورت حال لامحالہ زیادہ پائی جاتی ہے لہٰذا شاعری میں بھی اس کا اظہار کچھ زیادہ ہو رہا ہے۔ لیکن نئی شاعری کے وہ طرف دار جو تنہائی کو ایک مثبت قدر مان کر اسے نئی شاعری کی اولین شرط قرار دیتے ہیں، غلطی پر ہیں۔ یہ نئی شاعری کا ایک Symptom اور وہ بھی بہت محدود Symptom ہوسکتی ہے، اس کا جزو اعظم یا قدر اولین نہیں۔ شاعری کو شاعری ہونے کے لیے کسی خاص قسم کے تجربے کی ضرورت نہیں ہوتی، خاص قسم کی زبان کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہر دور کا اپنا طرز احساس ہوتا ہے جو ہر تجربہ کو اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے۔ نئی شاعری کا بھی ایک طرز احساس ہے لیکن یہ سمجھ کر تنہائی کا ذکر کرنا کہ اس کے بغیر شاعری نئی نہیں ہوسکتی، (جیسا کہ پہلے لوگ ہجر و وصال کا ذکر کرتے تھے تاکہ غزل بن سکے) غلط ہے۔ اور یہ بھی غلط ہے کہ اگر کسی شاعر کے یہاں تنہائی کا احساس نسبتاً کم پایا جاتا ہے تو وہ نیا شاعر نہیں ہے (جیسے کہ لوگوں نے یگانہ کو اس لیے غزل گو ماننے سے انکار کر دیا کہ ان کے یہاں محبوب کے حسن و جمال کا ذکر نہیں ملتا یا کم ملتا ہے۔)

تنہائی بہرحال ہمارے دور کی ایک حقیقت ہے، اور یہ سرخ، سیاہ، میمنہ، میسرہ کسی ایک تک محدود نہیں ہے۔ انیسویں صدی سے انسانی شخصیت کے اوپر استبداد ذہنی و جسمانی کا جو دور شروع ہوا ہے اس کا یقینی نتیجہ یہ ہے کہ ہم روز بہ روز زندگی کے مصروف تر اور ہنگامہ خیز تر ہوتے جانے کے باوجود زندگی کے عام لمحوں میں کبھی کبھی اور داخلی احساس کے لمحات میں تقریباً ہمیشہ، خود کو اپنے اجداد سے زیادہ تنہا پانے لگے ہیں۔ تخلیقی ادب اس پارہ پارہ کرنے والی حقیقت سے بھاگ نہیں سکتا۔ اور آج کے دور میں تو یہ اور بھی مشکل ہے، کیونکہ شاعر کا فن جو مشکل سے مشکل تر کو طلب کرتا ہے، اپنے سب سے زیادہ منفرد فن کاروں کو عام فن کاروں سے زیادہ پیٹتا اور کوٹتا ہے۔

یہ پارہ پارہ کرے اور وہ اڑا لے جائے   جو فرق ہے تو ہوا و ہنر میں اتنا ہے (ظفر اقبال)

میں نے اوپر کہا ہے کہ تنہائی سرخ یا سیاہ، میمنہ یا میسرہ، کسی ایک کی میراث نہیں سب کی ملکیت ہے۔ انیسویں صدی کی سرمایہ دار معاشرت کا پروردہ میتھو آرنلڈ اس پر اتنا ہی حاوی تھا جتنا بیسویں صدی کا پکا کمیونسٹ، ترقی پسند اور سماجی شعور رکھنے والا بریخت۔ آرنلڈ کو سنیے:

اور میں جو یہا ہوں، کون ہوں؟

کیوں کہ درشت استادوں نے میرے لڑکپن کو جھپٹ لیا
اور اس کے ایمان کا استحصال کر ڈالا، اس کی آگ چھانٹ دی، مدھم کر دی
مجھے حق کا اونچا سفید تارہ دکھایا
کہا کہ اس دیکھ، اس تک پہنچنے کی کوشش کر۔
اس وقت بھی ان کی سرگوشیاں تاریکی کو چیر رہی ہیں:
تو اس چلتے پھرتے مقبرے میں کیا کر رہا ہے؟ (گراند شارترز[1] 1885)

بریخت نے اپنے مشہور ڈرامے "حیات گلیلیو" کے سلسلے میں کچھ نوٹ لکھے تھے۔ اب وہ مجتمع شائع ہو گئے ہیں۔ وہ کہتا ہے:

> یہ بات جانی مانی ہوئی ہے کہ لوگوں کو بہت آسانی سے اس بات کا یقین دلایا جاسکتا ہے کہ وہ کسی نئے عہد کے دروازے پر کھڑے ہیں... وہ محسوس کرتے ہیں کہ جیسے وہ کسی نئے دن کی صبح کو جاگے ہوں، تھکاوٹ دور کیے ہوئے، مضبوط، اور نئے نئے وسائل و ذرائع سے بھرپور... لوگ کہتے ہیں: آج تک ہم پر حکومت کی گئی تھی۔ مگر آج سے ہمارا راج ہوگا...
>
> یہ احساس ہر اس محقق کا ہوتا ہے جو کوئی نئی تحقیق کرتا ہے، ہر اس مقرر کو ہوتا ہے جو کوئی نئی تقریر تیار کرتا رہتا ہے جس کے ذریعہ ایک بالکل نئی صورت حال پیدا ہو جائے گی۔ اور کتنی شدید ہوتی ہے وہ ناامیدی جب لوگوں کو معلوم ہوتا ہے، یا وہ سمجھتے ہیں کہ انھیں معلوم ہوا ہے کہ وہ ایک فریب کا شکار تھے، کہ قدیم، جدید سے زیادہ طاقت ور ہے، کہ حقائق ان کے خلاف ہیں، ان کے موافق نہیں ہے، کہ ان کا عہد — نیا عہد — ابھی نہیں آیا ہے۔ تب چیزیں پہلے ہی کے اتنی خراب نہیں ہوتیں، بلکہ اور بھی زیادہ خراب ہو جاتی ہیں، کیونکہ لوگوں نے اپنے منصوبوں کے لیے عظیم قربانیاں دی ہوئی ہوتی ہیں، اور وہ سب کچھ ہار چکے ہوتے ہیں۔ انھوں نے جرأت کی ہوئی ہوتی ہے اور وہ شکست خوردہ ہوتے ہیں۔ قدیم، اب ان سے

---

[1] Grande Chartreuse گرینوبل میں ایک خانقاہ کا نام ہے۔

بدلہ لے رہا ہوتا ہے...

> آج کے زمانے میں "نئے" کا تصور ہی جھوٹا ہوگیا ہے۔ "پرانا" اور بہت پرانا" دوبارہ میدان عمل میں اتر آئے ہیں اور خود کو "بہت نیا" ظاہر کرتے ہیں۔ یا پھر پرانے اور بہت پرانے کو نیا سمجھا جاتا ہے کیونکہ وہ خود کو نئے ڈھنگ سے ظاہر کرتے ہیں... لوگوں کو ایک زمانے میں امید تھی کہ کھانے کو روٹی ملے گی۔ اب وہ یہ امید کرتے ہیں کہ ایک دن وہ آئے گا جب کھانے کو پتھر ملیں گے۔
>
> ایک بخار زدہ دنیا پر تیزی سے چھاتی ہوئی تاریکی میں گھرے ہوئے، ایک ایسی دنیا جو خونی اعمال اور اتنے ہی خونی افکار میں لپٹی ہوئی ہے، جو بڑھتی ہوئی بربریت میں گھری ہوئی ہے، بربریت، جو ہمیں تاریخ کی شاید سب سے زیادہ بھیانک اور بڑی جنگ کی طرف لے جارہی ہے، ایسا رویہ اختیار کرنا مشکل ہے جو نئے اور زیادہ پر مسرت عہد کے دروازے پر کھڑے ہوئے لوگوں کا ہوتا ہے۔ کیا ہر چیز رات کی آمد کا اشارہ نہیں کرتی جب کہ کوئی بھی چیز نئے زمانے کے طلوع کی امید نہیں دلاتی؟ تو پھر کیوں نہ ہم ایسے لوگوں کا رویہ اختیار کرلیں جو رات کی طرف اندھا دھند بڑھے جارہے ہیں؟... دن اور رات کے یہ استعارے گمراہ کن ہیں۔ اچھے زمانے اس طرح نہیں آتے جس طرح رات کے بعد دن ہوتا ہے۔
>
> (حیات گلیلیو کے غیر مرتب نوٹ)

آرنلڈ مائل انحطاط سرمایہ دارانہ تہذیب کا نمائندہ فرزند تھا۔ اردو کے جدید ادیب سرمایہ دارانہ تہذیب کے فرزند نہیں ہیں۔ لیکن ترقی پسند بھی نہیں ہیں۔ مگر بریخت تو سچا انقلابی، پکا ترقی پسند اور اصلی عوامی فن کار تھا۔ تو پھر:

اور ہم، جو یہاں ہیں، کون ہیں؟

(1968)

یہ عنوان ماہ نامہ "اقدار" پٹنہ (مدیر ظفر اوگانوی) کا تجویز کیا ہوا تھا۔ اس پر کئی لوگوں نے مضامین لکھے تھے۔

پانچ ہم عصر شاعر

بنت لمحات • اختر الایمان• مکتبہ جامعہ، پرنسس بلڈنگ، ابراہیم رحمت اللہ روڈ، بمبئی نمبر3
دن کا زرد پہاڑ• وزیر آغا• جدید ناشرین چوک، اردو بازار، لاہور
سفر مدام سفر• بلراج کومل• شب خون کتاب گھر، 313 رانی منڈی، الہ آباد نمبر 3
شب گشت• عمیق حنفی• شب خون کتاب گھر، 313 رانی منڈی، الہ آباد نمبر 3
لفظوں کا پل[1]• ندا فاضلی• مکتبہ جامعہ، پرنسس بلڈنگ، بمبئی نمبر3 •

ہر طرف ایک شور ہے، سارے بیگانے تو کہتے ہی ہیں، کچھ اپنے بھی کہتے ہیں کہ نئی شاعری میں بڑی یکسانیت ہے، سب لوگ ہر پھر کے وہی بات کہتے ہیں، اس کا کچھ تدارک ہونا چاہیے۔ بیگانے تو یوں کہتے ہیں کہ انھوں نے نئی شاعری کا مطالعہ ہی نہیں کیا، سنی سنائی پر یقین کرتے ہیں، اور اپنے اس درجہ شدید خود احتسابی میں مبتلا ہیں کہ دوسروں کو کیا، اپنی شاعری کو بھی سخت سے سخت معیار سے پرکھتے ہیں، اور جب ننھے منے نو آمدہ شاعروں کو فیشن فارمولا شاعری کرتے دیکھتے ہیں تو مایوس ہونے لگتے ہیں۔ ایک بات قابل غور ہے۔ آڈن کس نے جدید شاعری کا محاکمہ کرتے ہوئے بڑی پتے کی بات کہی تھی کہ بیسویں صدی جس حد تک اپنے مطالعے چھان بین، تجزیہ و تفہیم میں مصروف ہے، دنیا میں کوئی صدی کبھی نہیں رہی۔ لیکن بیسویں صدی کی ساتویں دہائی تک آتے آتے اس خود تجزیاتی مہم میں خود تنقید کا عنصر بھی شامل ہوگیا ہے۔ جدید لوگ جس سختی سے اپنے اور اپنے ساتھیوں کے ادب پر احتساب کرتے ہیں اس کی مثال کم سے کم اردو ادب کی تاریخ میں تو ملتی نہیں۔ اب ترقی پسندوں والا معاملہ نہیں ہے کہ جو شخص اچھا کمیونسٹ ہے وہ اچھا ادیب بھی ہے چاہے وہ خاک

1۔ ناموں کی ترتیب حروف تہجی کے اعتبار سے ہے۔

ہی چھاتا ہو، اور استادوں والی بات تو ہرگز نہیں ہے کہ استاد کا شعر ہے اس لیے اچھا ہے، یا استاد بھائی کا ہے، اس لیے اچھا ہی ہوگا۔ اس طرح نیا ادیب بے چارہ دونوں طرف سے ارد‌ب میں ہے۔

لیکن یکسانیت اور یک رنگی کے اس عام الزام کو رد کرنے کے لیے ان پانچ کتابوں کا ہی مطالعہ کافی ہے جن کے نام اس مضمون کے سر فہرست ہیں۔ ہندوستان میں نئی شاعری کے باوا آدم اخترالایمان سے لے کر آٹھ دس سال سے شاعری کرنے والے ندا فاضلی تک شعر کے وجود کے کتنے ہی رنگ نظر آتے ہیں! میں تفہیم اور ایک دو جملوں میں کسی شاعری کا ''رس نچوڑ کر رکھ دینے والی'' تنقید کا قائل نہیں ہوں، لیکن اس وقت محض اپنی بات کی مثال دینے کے لیے اگر مجھے ان شاعروں کو مختصراً بیان کرنا ہو تو میں یوں کہوں گا:

اختـــرالایـمـــان: تقریباً نثری اور روز مرہ کی زبان سے نزدیک ڈرامائی اظہار۔ استعارے سے مبرا، لیکن علامت سازی کی کوشش، دروں بینی اور خود کلامی عصر حاضر پر سخت تنقیدی اور طنزیہ نگاہ، آواز میں اعتماد۔

وزیــر آغـا: رنگین پیکروں سے بھرا ہوا اظہار، اخترالایمان کی بالکل ضد، علامت سے زیادہ استعارہ سازی کی کوشش، فضا خلق کرنے اور نظم میں منطقی تعمیر کا سا تاثر۔

بلـراج کومل: علامت سازی، روز مرہ کی دنیا سے دل چسپی، لیکن اس دل چسپی کا اظہار ایسی زبان میں جن میں ذاتی Involvement کی جگہ مابعد الطبیعیاتی Detatchment ہے۔ لہجہ میں انتہائی شائستگی۔

عـمیق حنفی: وسیع کینوس، عصری دنیا اور گرد و پیش کے ماحول کا شدید تجربہ، فرد کے متصادم ہوتے رہنے کا احساس، روزمرہ کی زبان لیکن خطابیہ لہجہ کے ساتھ جن میں خفگی اور الجھن نمایا ہے۔ عصریت کا مکمل اظہار۔

نــدا فـاضـلـی: زبان میں نسائی لچکیلا پن، عصری حقیقت کو روبہ رو پاکر احتجاج کے بجائے تھکن اور بے سودگی کا احساس، گھریلو زندگی سے مستعار لیے ہوئے پیکر۔

ظاہر ہے کہ یہ سب شاعر ایک طرح کے نہیں ہیں، ایک درجے کے بھی نہیں ہیں۔ ان کا ذکر ساتھ ساتھ کرنے کا مطلب یہ بالکل نہیں ہے کہ میں ایک کو دوسرے کے مقابل لا رہا ہوں۔ مطلب صرف اتنا ہے کہ جدید شاعروں کے تنوع کو سامنے لایا جائے۔ ظاہر ہے کہ

سب کے الہام کے سوتے ایک ہی ہیں، سب انسان کی موجودہ صورت حال کے مطالعہ میں مصروف ہیں، اور انسان کو ہندوستان، پاکستان، بمبئی، لاہور، عرب، عجم، روس، امریکہ، کسی ایک جگہ محدود نہیں دیکھتے۔ بشریت کے غیر محدود ہونے کا یہ علم جدید شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔

ان میں سے کسی شاعر نے (ماسوا عمیق حنفی اور وہ بھی بہت محدود دائرے میں) شعری اظہار کے ساتھ کوئی ایسی زیادتی نہیں کی ہے جسے عام قاری قبول نہ کرسکے۔ اس طرح یہ سارے شاعر اس تجربہ کوش اور زبان کے ساتھ مروت نہ کرنے والے گروہ سے الگ ہیں جن میں ظفر اقبال، افتخار جالب، عادل منصوری، احمد ہمیش، عباس اطہر، انیس ناگی وغیرہ کے نام کچھ لوگ آج کل لاحول کے جگہ استعمال کرتے ہیں۔ یہ شاعر ان سے الگ ہیں لیکن مختلف نہیں ہیں۔ مجھے معلوم ہے کہ میری اس بات پر زیر بحث شعراء میں سے اگر سب نہیں تو کچھ یقیناً ناخوش ہوں گے۔ لیکن حقیقت بعینہٖ یہی ہے۔ اختر الایمان جس طرح ''شاعرانہ اسلوب'' کی جگہ منتشر، کھردرا اور نثری اسلوب استعمال کرتے ہیں۔ وزیر آغا جس سلسلے کی آخری کڑی تک پہنچ کر اپنی نظم میں بعض کلیدی الفاظ کو غیر معمولی معنوں میں استعمال کرتے ہیں، بلراج کومل جس نظریے کے تحت خطابیہ اور پرزور آہنگ کی نفی کرتے ہیں اور غلیظ بد نما جانوروں کا ذکر کرتے ہیں، عمیق حنفی جس اصول کے ماتحت اوباش لڑکیوں کا نام لیتے ہیں، ندا فاضلی جس مفہوم کا اظہار کرنے کے لیے فٹ پاتھ پر سونے والوں اور چال میں رہنے والوں کی بولی میں شاعری کرتے ہیں، ان سب کا اصل الاصول ایک ہے، اور وہ یہ ہے کہ شاعری زبان کے انفرادی اظہار کا نام ہے، اسے بنے بنائے، منظور شدہ، مقبول اور مانوس اسالیب سے نفرت ہے۔

میں اکثر سوچتا رہا ہوں کہ اختر الایمان کی شاعری میں کیا خوبی ہے؟ میں موضوع کو شاعری کے حسن کا بنیادی حصہ نہیں سمجھتا، کیونکہ موضوع کو شاعری سے الگ کرکے دیکھنا میرے لیے ناممکن ہے۔ جب یے ٹس، لیڈ اور ہنس جیسے فضول موضوع پر لافانی نظم لکھ سکتا ہے تو اس میں یقیناً مجرد موضوع کی کوئی خوبی نہیں ہے۔ اگر آپ اسلوب کی خوبی کو پکڑلیں تو باقی سب مسائل آپ سے آپ طے ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے میری تحریروں میں آپ کو یہ بحث کم ملے گی کہ شاعری نے کن موضوعات کو برتا ہے، اور فلاں نظم میں کیا کہا گیا ہے۔ نظم کی ہیئت سے جو تاثر ابھرتا ہے میں اسی کو موضوع کہتا ہوں۔ مجرد موضوع پر زیادہ توجہ نہ دینے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ کسی خاص طرز و مزاج کے تمام شاعروں میں موضوعات کی مماثلت لازمی

ہے، فرق صرف تفصیل میں ہوگا۔ میں سمجھتا ہوں آج کا ہر قابل ذکر شاعر کسی نہ کسی طرح سے وجودی نقطۂ نظر سے سوچتا ہے، کیونکہ اسی نقطۂ نظر کے حدود میں رہ کر آج کی زندگی کے ان مخصوص مسائل کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے جن پر سوچنے کی ابتدا آرنلڈ نے یہ کہہ کر کی تھی کہ ''میں جو یہاں ہوں، کیوں ہوں؟'' بہرحال سوال یہ تھا کہ اخترالایمان کی شاعری میں استعارہ نہ ہونے کے برابر ہے، صرف ایک بنیادی علامت ہے، وقت کی، جو اکثر علامت بھی نہیں بن پاتی۔ ان کی نظموں کا آہنگ جگہ جگہ بے آہنگ ہے۔ ان کا لہجہ زیادہ تر عوامی یعنی Plebeian، ترقی پسند معنوں میں نہیں، بلکہ مثلاً فیض کی ضد کے طور پر ہے۔ لیکن پھر بھی نظم پڑھتے ہی ایک عجیب و غریب وجود کا احساس ہوتا ہے، جو ہم سے اپنے شرائط پر ملتا ہے، ہم اس سے اپنے مطالبات پورے نہیں کرا سکتے۔ ایسا کیوں ہے؟

ممکن ہے اخترالایمان کو اس سے اتفاق نہ ہو اور شاید بہتوں کو نہ ہو۔ لیکن بنت لمحات کو کئی بار پڑھنے کے بعد کم سے کم مجھ پر یہ حقیقت آشکار ہوئی کہ اختر الایمان (کم سے کم اس وقت تک) اردو کے پہلے اور آخری ڈراما نگار ہیں۔ ان کی نظموں میں ڈراما Theatre کے معنی میں نہیں، بلکہ ڈرامائی شعری زبان کے معنی میں جلوہ گر ہے۔ شعر کو یا تو گایا جاسکتا ہے (غزل) یا اس کی قرأت ہوسکتی ہے (نظم) یا اسے بولا جاسکتا ہے (ڈراما)۔ اخترالایمان ہمارے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بولی جاسکتی ہے۔ ان کی نظموں کے پورے پورے ٹکڑے کسی اعلیٰ درجے کے شعری ڈرامے کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ واضح رہے کہ بولی جانے والی شاعری ایک ایسی نعمت غیر مترقبہ ہے جو آج دنیا میں تقریباً مفقود ہے۔ شکسپیئر کے بعد سوائے الیٹ کے (اور وہ بھی خال خال) کوئی ایسا نہ پیدا ہوا جو شعر کو بولنے کے قابل بنا سکے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اخترالایمان شیکسپیئر کے برابر ہیں اور یہ بھی نہیں کہ ان کی شاعری میں جگہ جگہ میں، تم سنو، دیکھو وغیرہ جو لفظ آتے ہیں ان کی وجہ سے یہ حکم لگا رہا ہوں۔ یہ بات نہیں، ان نظموں کا آہنگ ہی ایسا ہے۔

آنکھ جو کھولی تو دیکھا کہ زمیں لال ہے سب
تقویت ذہن نے دی ٹھہرو نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہوگی (کل کی بات)

تیسرے مصرعے میں ''اماں'' جس طرح دب کر ''امہ'' رہ گیا ہے، یہ شاعری میں ممکن ہی نہیں ہے۔

کس کا ہے؟ میں نے کسی سے پوچھا
یہ حبیبہ کا ہے، رمضانی قصائی بولا (باز آمد)

ممکن ہے رمضانی قصائی وقت کی علامت ہو لیکن ''کس کا ہے'' اور ''یہ حبیبہ کا ہے'' شاعرانہ شاعری میں استعمال نہیں ہوسکتے، کیونکہ روزمرہ کی ان باتوں کو شاعری کی گرفت میں لانے کا موقعہ نہیں ملتا۔ ڈراما ان موضوعات کو بھی گھیرے میں لے آتا ہے جو شاعری سے دور ہوتے ہیں۔

تو کیا تم نے فیصلہ کر لیا، میں گنہ گار ہوں
چلو میں نے گردن جھکادی، اٹھو میری مشکیں کسو
چوب خشک اور پرخار سے باندھ کر تم مجھے ٹانگ دو (احتساب)

''مشکیں کسو''، ''چوب خشک'' اور ''پر خار'' ''ٹانگ دو'' کی قرأت کرکے دیکھیے، پسینہ آجائے گا۔ وسطی فقرے میں زبان بھی بے عیب نہیں ہے، کیونکہ ایک اضافت کے بعد ''اور'' استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے بعد جو صفت استعمال کی گئی ہے وہ بھی مضاف کی ہی ہے، لہٰذا ''اور'' کی جگہ واؤ عطف ہوتا تھا۔ مگر ہوگا، ان مصرعوں کو بولیے، دیکھیے کیا گل کھلاتے ہیں۔

تم کو معلوم ہے اس دور میں میرے دن رات
صرف اس واسطے بامعنی ہیں، تم سامنے ہو (اذیت پرست)

یہ ساری نظم ڈرامائی یک کلامی Dramatic Monologue کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ یہی عالم ان دونوں نظموں کا ہے:

میں اب سوچتا ہوں کسی نے مری راہ روکی نہ دامن ہی پکڑا نہ دامن ہی جکڑا
(بزدل)

جب اس کا بوسہ لیتا تھا سگرٹ کی بونتھنوں میں گھس جاتی تھی
میں تمبا کو نوشی کو اک عیب سمجھتا آیا ہوں

لیکن اب میں عادی ہوں یہ میری ذات کا حصہ ہے
وہ بھی میرے دانتوں کی بدرنگی سے مانوس ہے ان کی عادی ہے (مفاہمت)

میں مفاہمت کو اپنے عہد کی بہترین نظموں میں سمجھتا ہوں، نہ صرف اس وجہ سے کہ یہ ایک اعلیٰ درجے کی ڈرامائی یک کلامی ہے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ روحانی کشاکش اور پھر ضمیر کی مردنی اور ایک بے آرام صلح کی سی کیفیت جو ہمارے زمانے کا پہلا اور آخری نشان ہے، اس نظم میں پوری طرح سمٹ آئی ہے۔ مفاہمت، شیشہ کا آدمی، کل کی بات، بزدل، نیند کی پریاں، ایسی نظمیں ہیں جن پر ہم فخر کر سکتے ہیں۔ ایک خوش آیند بات یہ ہے کہ جذباتیت، جو یادیں میں نمایاں تھی اور جس کا شبہ ''بازآمد'' میں بھی ہوتا ہے، بقیہ نظموں میں مفقود ہے۔ جذباتیت کی جگہ ایک مفکرانہ طنز اور تحکم آگیا ہے جو ان نظموں کو غیر معمولی وقار بخش دیتا ہے۔

معنوی اعتبار سے اختر الایمان کے یہاں بہت زیادہ پیچیدگی نہیں ہے، لیکن وسعت ہے، اور اس وسعت میں طنز کو بھی بڑا دخل ہے۔ اسی طنزیہ اور خشک طرز اظہار کی وجہ سے اختر الایمان کی شاعری ایک تحکم آمیز ذہن کی شاعری معلوم ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف وزیر آغا کی کتاب ''دن کا زرد پہاڑ'' میں شامل بیالیس نظمیں ایک طویل نظم یا ایک ہی نظم کے بیالیس روپ معلوم ہوتی ہیں۔ یہی ان کی قوت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ قوت اس وجہ سے کہ ان کی شاعری اپنی اس دائرہ نما حرکت کی وجہ سے ایک شدید مرکزی تاثر چھوڑ جاتی ہے اور قاری ایک ایسی شعری کائنات سے دوچار ہوتا ہے جہاں ہر چیز بہ یک وقت پر اسرار طور پر ایک بھی ہے اور مختلف بھی۔ کمزوری اس معنی میں کہ جہاں جہاں ان کے کلیدی الفاظ یک سطحی پیکر یا محض عادت کے غیر شعوری انتخاب کے طور پر استعمال ہوئے ہیں، نظم کی سطح پست ہو جاتی ہے۔ مثلاً ان کے یہاں سرخ اور زرد کا استعمال بار بار ہوا ہے۔ جہاں یہ الفاظ علامت یا کم سے کم استعارہ بن گئے ہیں (مثلاً ہتھیلی میں) وہاں انھیں لفظوں نے نظم کو سنبھال لیا ہے اور جہاں ایسا نہیں ہوا ہے وہاں نظم اکہری اور نامکمل معلوم ہوتی ہے۔

عادات کے غیر شعوری انتخاب کا فقرہ میں نے جان بوجھ کر استعمال کیا ہے۔ وزیر آغا کی نظم کے قاری کی حیثیت سے میں نے اکثر یہ محسوس کیا ہے کہ ان کی نظم ایک مخصوص اور بار بار دہرائی جانے والی شطرنجی چال Gambit سے شروع ہوتی ہے۔ وہ اس طرح کہ ان کی بہت سی نظموں کے شروع میں کہیں نہ کہیں رات، اندھیرا، کالا، صبح، دھوپ، دن یا اس طرح کا

کوئی لفظ ضرور آتا ہے۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھیے:

(1) صبح سویرے (کوہ ندا کا پہلا مصرع)
(2) یہ دن اک شجر ہے (یاترا کا پہلا مصرع)
(3) ڈھلتی دھوپ کے اجلے کپڑے سوکھ رہے تھے (بانجھ کا دوسرا مصرع)
(4) تو میں صبح کے جھٹ پٹے میں (ترغیب کا دوسرا مصرع)
(5) پھر کالی کلوٹی رات ہنسی (ادھڑتا لمحہ کا دوسرا مصرع)
(6) وہ۔اک ریشمیں کالے برقعے میں لپٹی (روایت کا پہلا مصرع)
(7) سلونی سی ایک شام (ڈھلتی ساعت کا پہلا مصرع)
(8) عجب تیرگی ہے (اندھاکنواں کا چوتھا مصرع)
(9) رات سیہ چادر میں تن کے بھید چھپائے (فشار کا پہلا مصرع)
(10) رات ڈھلی ہے تو چاند (جنگ کی ایک رات کا پہلا مصرع)
(11) چاند ہنسا (کالک کا پہلا مصرع)
(12) رات بھر اک صدا (مراجعت کا پہلا مصرع)
(13) اور پھر اک دن ظالم سورج (سگ زرد کا پہلا مصرع)
(14) آج میرے تن کے اس اندھے نگر میں (درماندہ کا تیسرا مصرع)
(15) گہری میلی آنکھ تھی اس کی (نفرت کا پہلا مصرع)
(16) اک پاگل سا جھکڑ شب بھر گلیوں میں غرایا (ریا کار کا پہلا مصرع)
(17) تیرگی کھل کھلا کر ہنسی (سیز فائر کا تیسرا مصرع)
(18) پو پھٹتی ہے (لمس کا پہلا مصرع)
(19) زمیں تیرگی کا سمندر (ایک تصویر کا پہلا مصرع)
(20) عجب دکھ بھری رات تھی (رت جگا کا پہلا مصرع)

ایسی مثالیں اور بھی ہیں۔ اس کے علاوہ نظموں کے عنوانات میں بھی دن رات کا ذکر بہت ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر جگہ ان میں علامتی مفہوم ڈھونڈنا ممکن نہیں ہے اور اگر ممکن ہو بھی تو اشعار کے اتنے مختصر ڈھیر میں ایک ہی دو علامتوں کا بار بار استعمال شاعر کی خلاقانہ شان کے منافی ہے۔ اس مجموعے کی بہترین نظمیں تقریباً سب وہی ہیں جن میں یہ الفاظ شروع میں نہیں

لائے گئے ہیں۔ (المیہ، ڈھلوان، پیش گوئی، ایک شام، ہتھیلی، وغیرہ) وزیر آغا کی دنیا کا مرکز ارضیت کے فنا ہو جانے کا خوف ہے، کیونکہ یہ ارضیت ہی ان کی پہچان ہے۔ وہ ماورائی اور مابعد الطبیعیاتی مسائل سے نہیں الجھتے، بلکہ ان کو رنگ و بو، پھول پتوں، چڑیوں، درختوں، پگڈنڈی، راستہ، دن، رات کے پیکروں میں ڈھال کر ان کو ہم پر ظاہر کرتے ہیں، انھیں بیان نہیں کرتے۔ عام، روزانہ زندگی گزارتے ہوئے چلتے پھرتے انسان کی جگہ ان کے یہاں انسان کی علامت ہے جو کبھی میں، اور کبھی تو کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ "المیہ" کا میں اور "ہتھیلی" کا تو، دونوں ایک ہی ہیں۔ پیش گوئی کا بوڑھا جو ایک مہیب خبر دیتا ہے اور میں، جو اسے سنتا ہے، وہ بھی ایک ہی ہیں۔ وزیر آغا کا خوف ان کے اپنے اندر کا خوف ہے۔ ان کا میں نظم میں باربار ابھرتا ہے، لیکن ہر جگہ اس کی پہچان یہی ہے کہ اس کی کوئی پہچان نہیں ہے۔ میں کے پھیلاؤ کے اس حد درجہ بامعنی ابہام کی بہترین مثال "ایک شام" ہے، جس میں شام کے تارے کے اچانک نمودار ہونے اور اس کے بعد بہت سے تاروں کے اگنے کا منظر وجود اور موت کے سامنے وجود کو برقرار رکھنے کی کوشش اور درد مندی کا علامتی منظر بن گیا ہے۔ پہلا تارہ بڑی بہن ہے جو چلنے سے معذور ہونے کی وجہ سے ٹھوکر کھا کر گر پڑتا ہے، پھر بہت سے تارے بھاگتے ہوئے آتے ہیں۔

دکھ سے بوجھل کرب میں گوندھی ہوئی آواز میں
کہنے لگے ہم تجھے مرنے نہ دیں گے
ہم تجھے زندہ رکھیں گے
ہائے تو کیسے گر پڑی
باجی تو کیسے گر پڑی

بحر کے چابک دست تغیر سے قطع نظر، جس نے تاروں کی بے چینی کو زندہ کر دیا ہے، پہلا گرا ہوا تارہ میں ہے، اور اسے اٹھانے کے لیے آنے والے تارے جو اسے باجی کہہ کر اپنے قلبی اور صلبی تعلق کا اظہار کرتے ہیں، میں کی دوسری شکلیں ہیں۔ خوف کے اظہار کے لیے وزیر آغا نے جو پیکر تراشے ہیں ان میں بھی بھیانک شکلوں کا اظہار ہے، تصورات کا نہیں۔ یہ بھی ان کی بنیادی ارضیت کی دلیل ہے۔ میں اسے مستحسن ارضیت کہوں تو بے جا نہ ہوگا۔

بھاری تیز مڑے ہوئے سینگ
نتھنوں سے نخوت کا بھاپ کے مرغولے
کالا سم، صدیوں کی دھول لیے (سال کا پہلا دن)

گہری میلی آنکھ تھی اس کی
سبزی مائل رنگ
ٹیڑھی ترچھی ناک کے نیچے
کھلے ہوئے جبڑے سے نکلے
بھیڑیے ایسے لانبے دانت
اور دانتوں کا گہرا خم (نفرت)

ایک بھینگا مڑے ناخنوں والا عفریت (پیش گوئی)

مگر اس کی ابلی ہوئی زرد آنکھوں
کھلے اور اکڑے ہوئے منھ پر اب بھی
کسی خوف کا بھوت نوحہ کناں ہے (شب خون کے بعد)

بھیانک اور کراہت آمیز خوف سے یہ پیکر وزیر آغا کی شاعری میں اہم مقام رکھتے ہیں اور ہمارے زمانے کی شاعری میں منفرد ہیں۔ خوف کا طبیعی اظہار اور تشخص وزیر آغا کی بنیادی انسانیت کا مظہر ہے۔

وزیر آغا کی ایک انوکھی خصوصیت، جس کی طرف غالباً کسی نقاد نے اشارہ نہیں کیا ہے، ان کے یہاں فارسی الاصل الفاظ کی کمی ہے، جس کے ساتھ ساتھ وہ زیادہ تر الفاظ ایسے استعمال کرتے ہیں جن میں دو یا تین ہی Syllable رکن ہوتے ہیں، اور جو الفاظ ایسے نہیں بھی ہیں وہ سامنے کے ہیں، مثلاً مسکرانا وغیرہ۔ لیکن ایسے الفاظ کم بہت ہی کم ہیں، غزلوں میں بھی نہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ان کے شعر کا آہنگ انتہائی مانوس اور آسانی سے اثر

انداز ہو جانے والا ہے۔ میں سمجھتا ہوں یہ خصوصیت وزیر آغا کی منفرد ملکیت ہے۔ اس کے برخلاف اختر الایمان کے یہاں چہار رکنی الفاظ قدم قدم پر ملتے ہیں۔ وزیر آغا کے سہ رکنی الفاظ بھی دو رکنی لفظوں سے گھرے رہتے ہیں لیکن اختر الایمان مسلسل سہ رکنی لفظ رکھتے جاتے ہیں۔ یہ ان دونوں کے اسلوب کا بنیادی فرق ہے۔

بلراج کومل کے اسلوب کی امتیازی صفت بیان کرنا آسان نہیں ہے کیونکہ ان کے یہاں کوئی اس قسم کی غیر شعوری Mannerism نہیں پائی جاتی جس کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے۔ لیکن پھر بھی انھیں نئی شاعری کا فیض کہنا غلط نہ ہوگا اگرچہ کومل کے یہاں فیض کا سا نرم، انفعالی لہجہ نہیں ہے اور نہ ان کا اسلوب فیض کی طرح غیر معمولی استعاروں سے بھرا ہوا ہے، لیکن ان کے یہاں وہی شائستگی اور تہذیب یافتگی ہے جو فیض کا خاصہ ہے۔ تاثر اور رویہ کے اعتبار سے دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے، لیکن جس طرح فیض اکثر غیر درست لفظ کو درست لفظ پر اس لیے ترجیح دیتے ہیں کہ غیر درست لفظ اپنے گرد و پیش کے غنائی ماحول سے ہم آہنگ ہے، اس طرح بلراج کومل ''غیر نفیس'' کھردری زبان سے پرہیز کرتے ہیں۔ ''میری نظمیں'' سے ''رشتۂ دل'' اور ''رشتۂ دل'' سے ''سفر مدام سفر'' میں بالترتیب دس اور پانچ برسوں کا فصل ہے۔ لیکن نرم و نفیس زبان بہ مقابلہ زور آور اور بلند آہنگ زبان کا استعمال تینوں مجموعوں میں مشترک ہے، جیسا کہ ''سفر مدام سفر'' کی ان نظموں سے معلوم ہوتا ہے جو ان مجموعوں سے منتخب کی گئی ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ بلراج کومل کے اسلوب میں تفصیلات کی جگہ نہیں ہے۔ تفصیلات اکثر غیر نفیس طرز اظہار کو راہ دیتی ہیں، جیسا کہ عمیق حنفی کے مطالعہ سے واضح ہوگا، لیکن بلراج کومل تفصیلات کے ان ہی پہلوؤں کو اٹھاتے ہیں جو نظم کی داخلی فضا کے لیے ضروری ہوں۔ چونکہ وہ خارجی تفصیل پر اعتماد نہیں کرتے اس لیے ان کے بیانیہ فقرے (جن کی تعداد عام شاعروں کے بہ نسبت ان کے یہاں زیادہ ہے) موضوع کے ظاہری خد و خال کے واضح کرنے کے بجائے اس کے باطنی تناؤ کا اظہار کرتے ہیں۔

ابر آلودہ ہے سارا آسماں
جھینگروں کا شور و غل

یوں نہ سو جاؤ، گھڑی بھر کے لیے باتیں کرو (لذت قرب)

جو ہڑوں کی تیز بدبو، مچھلیوں، جسموں سے اتری سیل پر
پل رہی ہے زندگی کی داستاں (ناریل کے پیڑ)

کنستروں، غلیظ خالی بوتلوں کے درمیاں
سحر ہوئی تو ہم نحیف دھوپ سر پہ اوڑھ کر
کثیف تھا وہ خواب جس کی دلدلوں میں کھو گئے (سائے کے ناخن)

وہ ایک تھی
سپید، صرف ایک، اس کے پہلوؤں، جبین اور پشت پر
صلیب کے نشان تھے (ایمبولنس)

اس کو فلم، اخبار، ریڈیو، پوسٹر، ہدایت، کی
ذہن کو نوچتی ہوئی انگلیوں نے
فردا کے خون میں تیرتے مصائب سے باخبر کر دیا تھا (بچے اور دشمن)

تعفن تیرگی امراض قتل و خوں کھنڈر چھیں (گزرتے لوگ)

ان اور ان کی طرح اور مصرعوں میں جس لینڈ اسکیپ کا بیان کیا گیا ہے وہ فرضی نہیں ہے، لیکن اس کی اصل جگہ شاعر کے ذہن اور قاری کے ذہن میں ہے۔ ان کا مقصد یہ نہیں ہے کہ نظم کے مرکزی تصور کو کوئی پس منظر یا پیش منظر دیا جائے۔ بلکہ یہ تفصیلات خود موضوع میں اس طرح ضم ہیں کہ موضوع انھیں منور کرتا ہے۔

بنیادی حیثیت سے بلراج کومل تنہائی یا ہجر یا وصل کے شاعر نہیں ہیں۔ وہ احتجاج کے شاعر بھی نہیں ہے۔ احتجاج اختر الایمان اور عمیق حنفی کے یہاں (اول الذکر کے یہاں نسبتاً کم

اور موخرالذکر کے یہاں نسبتاً زیادہ) ملتا ہے۔ بلراج کومل سوالیہ نشان کے شاعر ہیں۔ ان کی طربیہ نظمیں بھی ایک سوال چھوڑ جاتی ہیں:

مگر اک حسیں قہقہہ کھل گیا صبح دم جب چمن میں
نہ جانے میں کس سمت سے
تیرے آنگن میں پھر لوٹ آیا (ایک نظم)

وہ ایک تھی
ہزار صورتوں میں میرے سامنے
طلوع جب ہوئی تو میرا آسمان بن گئی (ایک عورت)

وہ ایک عورت کیوں اور کس طرح ہزار صورتوں میں طلوع ہو کر آسمان بن گئی۔ نظم کے مثبت بیان میں جو ہزاروں سوال پوشیدہ ہیں ان کو ڈھونڈے بغیر نظم کی معنویت پوری نہیں ہوتی۔ کومل کی کمزور نظمیں وہی ہیں جو کسی مستقل بیان پر ختم ہوتی ہیں۔ کمزور اس معنی میں کہ اپنے تمام ارتکاز کے باوجود ان میں وہ ماورائی کرید نہیں رہتی جو سوالیہ نظموں کے ساتھ ساتھ ذہن میں در آتی ہے۔ مستقل بیان والی نظمیں اسی لیے کم بھی ہیں کہ ان کا مزاج کومل کے شاعرانہ مزاج سے متناقض ہے۔ مثلاً

ہمیں ہر فاصلے کی سرحدوں کے پار جانا ہے
ہمیں ہر انتہا کا ساتھ آخر تک نبھانا ہے (ایک نظم ص 120)

حادثہ دوسرا نہیں ہوگا (حادثہ)

تمھارے زخم ہوں گے مندمل تو موت سے ہوں گے (پردۂ تصویر)

کے مقابلے میں یہ ٹکڑے رکھیے:

ہم اجنبی تھے شہر میں، ہمارا کون تھا وہاں
قطار در قطار سامنے تھے ان گنت مکاں
مگر ہمارے سر پہ چیختا رہا تمام شب مہیب آسماں (سائے کے ناخن)

زمین میری کون ہے؟
چمکتا، نیل گوں، حسین آسمان کون ہے؟
جو برگ گل میں دھیرے دھیرے جذب ہو رہی ہے دھوپ کیوں مجھے عزیز ہے؟
(ڈرگ اسٹور)

دسمبر چیختا ہے اب
کہاں منزل؟ کہاں منزل؟ (دسمبر کی آواز)

آخر شب وہ کون آیا تھا؟
سرخ سورج کا زہر ہاتھوں سے
کس نے آکر مجھے پلایا تھا؟ (سرخ سورج کا شہر)

شجر کے سائے کے پاس کیسی صدائیں گونجیں
کہ میری آنکھیں بھی کھل گئیں (بیداری تک)

سنو اے قافلے والو ــــ زبان کھولو
کہاں ہوگی سحر ــــ بولو (سفر)

اس بنیادی سوالیہ نشان کی علامتی حیثیت دوہری ہے۔ ایک طرف تو یہ سوال خود اپنے وجود کے بارے میں ہے، اور دوسری طرف کائنات کے ان مظاہر کے بارے میں جنھیں کیئرگار کی زبان میں Absurd کہا جاسکتا ہے۔ بلراج کومل Absurd کو قبول نہیں کرتے، بلکہ اس کے بارے میں سوال کرتے ہیں۔ ان کی حیثیت Inquirer کی ہے لیکن یہ تفتیش وہ آؤٹ سائڈر کی طرح نہیں انجام دیتے۔ ان کا شعری نظام کسی دور سے آنے والے اجنبی کا نہیں، بلکہ ایک مانوس انسان کا نظام ہے، اور اس کی خاص پہچان ان کی وہ نظمیں ہیں جو بچوں پر یا بچوں کے بارے میں ہیں، یا جن میں بچوں کا ذکر آیا ہے۔ ان میں ریڈیو اور کاغذ کا ناؤ، اتنی بار پڑھی اور سنی جاچکی ہیں کہ ان کا اعادہ ضروری نہیں۔ بعد کی نظموں میں جزیرے، اور بچے اور دشمن خصوصی توجہ کی مستحق ہیں۔ ان کے علاوہ دل کشی اس بزم کی، یہ زرد بچے، اس روز، بچوں کا جلوس، اور سرکس کا گھوڑا (جو اگرچہ ظاہر بچوں کے بارے میں نہیں

ہے) ایسی نظمیں ہیں جن میں شاعر مانوس فضا میں مسرت یا درد یا رنج کا اظہار کرنے کے لیے بچوں کی بات کرتا ہے اور اس طرح زندگی سے اپنے بنیادی اشتغال کو مستحکم کرتا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بچوں نے جس جس طرح بلراج کومل کو Inspire کیا ہے شاید ہمارے عہد کے کسی شاعر کو نہیں کیا۔

بلراج کومل کی سب سے بڑی کمزوری ان کے آہنگ کی یک رنگی ہے۔ اگرچہ انھوں نے داخلی اور خارجی قافیے کا استعمال بہ کثرت اور چابک دستی سے کیا ہے، لیکن انھوں نے بہت ہی کم بحریں استعمال کی ہیں اور بعض بحریں تو بالکل استعمال ہی نہیں کیں۔ اس طرح ان کی بہت سی نظمیں ایک ساتھ پڑھنے میں آہنگ کا یک رخاپن ناگوار ہونے لگتا ہے۔ اگرچہ ہر نظم اپنا آہنگ ساتھ لاتی ہے لیکن اس آہنگ میں رنگا رنگی اور اتار چڑھاؤ پیدا کرنے کے لیے شاعر کو لازم ہوجاتا ہے کہ وہ اپنی غنائی چالاکی کو کام میں لائے۔ ایک ہی آہنگ کی بحریں استعمال کرنے سے بہرحال متنوع آہنگ کی بحروں سے ہاتھ دھولینا پڑتا ہے۔

عمیق حنفی کے یہاں ایک کھڑا کھڑاتے ہوئے تنوع کا احساس فوراً ہوتا ہے۔ انھوں نے تنوع پیدا کرنے کے لیے تقریباً ناموزوں مصرع بھی کہے ہیں:

— یاد آتا ہے یہاں تشبیہہ کا سمراٹ کالی داس
— پھولنے پھلنے سنورنے کر گزرنے کا کھلا امکان
— تب تھکا ماندا انیند مضمحل سورج
— کارخانوں کا سیاہ گاڑھا اور بدبو دار پانی

لیکن انھوں نے اس روش کو عام طور پر اپنانے کے بجائے مصرعوں کی طوالت، بحروں کے تنوع، اور مصرعوں میں وقفے یا اختتام کی جگہ بدل بدل کر اس غنائی چالاکی کو استعمال کیا ہے، بلراج کومل کے یہاں جس کی کمی کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔ عمیق حنفی کی تقریباً سب نظمیں بہ آواز بلند پڑھی جانے کا تقاضا کرتی ہیں۔ ایسے بہت سے مصرعے جو چپ چاپ پڑھتے وقت سپاٹ اور نثری معلوم ہوتے ہیں۔ قرأت کے وقت اتار کے زور و شور میں سرکش دریا کے لائے ہوئے پتھروں کی آواز کی طرح آہنگ کی کلیت میں اپنا مقام رکھتے ہیں۔ لیکن آہنگ سے زیادہ جو چیز عمیق حنفی کی شاعری میں مجھے متوجہ کرتی ہے وہ ان کا احتجاج ہے جس

کی طرف میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔

عمیق حنفی کا شاعرانہ سفر چونکہ خارج کی سمت میں اور خاص کر مادی ماحول کو گرفت میں لانے کے لیے خارجی سمت میں ہوتا ہے، اس لیے ان کی شاعری کی حرکی قوت Centrifugal ہے، جس طرح بلراج کومل یا وزیر آغا یا (زیادہ تر) اختر الایمان کی Centripetal ہے۔ لیکن جب کہ وزیر آغا کے یہاں Centripetal قوت بہت نرم رفتار، مدھم اور تقریباً نظر نہ آنے والی، اختر الایمان کے یہاں پرشور و بے باک اور بلراج کومل کے یہاں پر وقار اور تہ نشین ہے، عمیق حنفی کا Centrifugal Force اس درجہ بلا خیز ہے کہ ان کے سارے خود کو ذرہ ذرہ کر کے باہر بکھیر دیتا ہے، اس لیے ان کی نظم میں جو کچھ ہے، سطح پر ہے۔ جن لوگوں نے سندباد پر Waste Land یا اس طرح کی کسی اور نظم کا اثر ڈھونڈھنے کی کوشش کی ہے، انھیں عمیق حنفی کا مزاج پہچاننے میں سہو ہوا ہے۔ ویسٹ لنڈ آئس برگ کی طرح ہے، جو جتنا دکھائی دیتا ہے اس سے بہت زیادہ تہ آب ہوتا ہے، سندباد یا شب گشت یا شہزاد چٹانوں کی طرح ہیں، ان کی ماہیت معلوم کرنے کے لیے زیر زمین جانے کی ضرورت نہیں۔

خارجی ماحول کو گرفت میں لے کر اسے دوبارہ خلق کرنے کے لیے عمیق حنفی کی ہوش مندی کو جس طرح ریزہ ریزہ ہونا پڑتا ہے، اس کا ذکر میں اوپر کر چکا ہوں، لیکن اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ موجودہ سماج کا کوئی ایسا گوشہ نہیں جو ان تین نظموں میں حاضر کر کے اور دوسری نظموں میں عموی طور پر برتا نہ گیا ہو۔ اس انتشار صفت ہوش مندی کی وجہ سے عمیق حنفی کی عشقیہ نظمیں ناکام ہیں، کیونکہ وہاں بھی شاعر کی شخصیت کا زور محبوب کی شخصیت کے تابع نہیں ہو پاتا لیکن احتجاج کی دستاویزوں اور جدید طرز حیات کے استعاراتی لیکن درد مند اظہار کی حیثیت سے عمیق حنفی کی شاعری کا بدل ملنا مشکل ہے۔ اس صورت حال کی سب سے بہتر مثال شب گشت میں ملتی ہے جسے اردو کی بہترین طویل نظموں میں رکھا جا سکتا ہے:

ڈھونڈتا پھرتا ہوں وہ زنجیر جس میں
میرے اندر بھونکتا کتا بندھے

جانا نہیں ہے کناروں سے آگے کسی کا دھیان
کب سے پکارتا ہوں یہاں ہوں یہاں ہوں میں

بستی کی بدنام لڑکیاں
جن کی شب باشی کے قصوں کی تم نے
ایک الف لیلیٰ تالیف کبھی کی تھی
وہ خوش باش چڑیلیں بھی دیویاں بن گئیں

کر رہی ہیں یہ ہوائیں سائیں سائیں
سائرن جیسے خرابی کی وجہ سے چیختے رہ جائیں
تیرگی یوں پھیلتی جاتی ہے جیسے
کارخانوں کا سیاہ گاڑھا اور بدبو دار پانی

رول نمبر ہاؤس نمبر فائل نمبر میرا نام

اپنے ماتھے کی شکنوں کا جال
کالے کال سمند پر پھیلا کر
بیٹھا رہتا ہوں یہ آس لگائے
شاید وہ اس جال کے پھندوں میں پھنس جائے
جو میرا بچھڑا ہوا ''میں'' ہے۔

عمیق حنفی کے یہاں اخلاقی اشغال، یعنی گناہ ثواب، خیر شر یا فلسفیانہ مسائل کا تذکرہ بہت ہے۔ کبھی کبھی یہ مسائل اس طرح معرض شعر میں آئے ہیں کہ نظم صرف بیانیہ بن گئی ہے:

میں ہی بزم ذات میں رونق فروز
جلوہ ہائے ذات کو دیتا ہوں داد (آئینہ خانے کے قیدی سے)

لیکن جب کبھی استعارے نے باگ سنبھالی تو کیتی جیسی المیہ نظم خلق ہوئی ہے:

جھومنے دیتا ہے سورج کی کرن کی ہدی میں

چاندنی پی کر ہمیں بدمست ہوتا پا کے خوش ہوتا ہے وقت
ہاں مگر انجام کار
کاٹ لیتا ہے ہمیں
ہم بالآخر اس کے لقمے
ہم بالآخر اس کی فصل (کھیتی)

اسی طرح ٹھوس مشہور پیکر کی ایک اور مثال:

سیم گوں، وہ سبک، سیدھی کرن
ٹین کی چادر کے ننھے چھید سے
تنگ کمرے کے غبار آلود بد رنگے ادھڑتے فرش پر
روشنی کا ایک چھینٹا ڈالتی ہے (انکشاف)

عمیق حنفی نے دو طرح کے پیکر استعمال کیے ہیں۔ ایک تو بے رنگ یا بد رنگ یعنی Drab اور دوسرے بوقلموں۔ دونوں کی اساس مشاہدہ اور بصری تجربہ پر ہے۔ یہ ان کے کلام کی ایک انوکھی خوبی ہے کہ وہ بہ یک وقت دونوں طرح کے پیکروں پر قادر ہیں۔ Drab پیکر کی مثالیں اوپر آپ دیکھ چکے ہیں، رنگوں کا خلاقانہ استعمال دیکھیے:

سورج کو خود اس کی پیلی لال بھی لپٹیں چاٹ رہی ہیں
(بسنت : ایک لینڈ اسکیپ)

ان سیانی آنکھوں میں ہنستی ہے
موسم کی سرخ دھول
(بسنت، ایک ہسپتال کی کھڑکی سے)

سبز پیلا، سبز بھورا، سبز کالا، سبز زریں، سبز نیلا
سبز سبز سبز سبز
(جنگل، ایک ہشت پہلو تصویر)

کڑوے پیلے نیل لوہت گیروا پربت کے اوپر
(زوال کا وقت)

بھوری ریت
اجلا جھاگ
کالا کہرا (سند باد)

پیکروں کے اس متنوع استعمال نے عمیق حنفی کے موضوعات کو انوکھی وسعت اور معنویت بخش دی ہے۔ وہی منظر جو ان رنگوں یا منفرد، مشہود پیکروں کے بغیر ایک ہی سطح کا حامل ہوتا، اب انسلاکات کی دنیا کھینچ لاتا ہے۔ ندا فاضلی کے یہاں شعری منظر عورت اور گھریلو مشاہدہ سے کبھی خالی نہیں ہوتا۔ وہ مناظر یا اشیاء کو بیان کرنے کے لیے ایسے جزئیات دریافت کرتے ہیں جن کو عام مشاہدہ نظر انداز کر دیتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک انتہائی مانوس، سرگوشی سی کرنے والی شاعری جنم لیتی ہے۔ احتجاج ہو یا اہتزاز، یہ رویہ برقرار رہتا ہے:

یہ دائیں بازو پہ
ننھی سی ایک کلی سانشاں
جواب کی بار ڈوپٹہ اڑے
تو سہلا دوں
کھلی کتاب کو ہاتھوں سے چھین کر رکھ دوں
یہ فاختاؤں سے دو پاؤں
گود میں بھرلوں۔ (بس کا سفر)

کانچ کی پیالی کو چکنا چور کردوں
سب کتابوں پہ نئے کاغذ چڑھا دوں
نیم کی ڈالی سے چڑیا کو اڑادوں
دوڑتے بچے کو گودی میں اٹھا کر
راستے سے اک نئی گڑیا دلادوں
ریشمیں تکیوں کو منھ سے گدگدا دوں (اظہار)

نہ جانے وقت ہے کیا دور تک ہے سناٹا
فقط منڈیر کے پنجرے میں اونگھتا پنچھی

(سرحد پار کا ایک خط پڑھ کر)

گودی میں اک بھیڑ کا بچہ
آنچل میں کچھ جوار
دھوپ سکھی کی انگلی پکڑے
ادھر ادھر منڈ لائے (سردی)

ندا فاضلی کا احتجاج یا ان کی کش مکش اتنی بامعنی یا معنی خیز نہیں ہے جتنی ان کی بے بسی یا معصوم مسرت ہے۔ ممکن ہے کہ ندا فاضلی کا کینوس متذکرہ بالا تمام شاعروں سے چھوٹا ہو (کیونکہ ان کے پیکروں کے مشاہدہ کا دائرہ چھوٹا ہے، ارادۃً یا مجبوراً) لیکن ان کے جیسی پیاری اور فوراً ایک لطیف گھنٹیوں کے سے بج اٹھنے کا ردعمل پیدا کرنے والی شاعری کسی کی نہیں ہے۔ یہ لطیف ردعمل نئے گیتوں کو بھی پڑھ کر ہوتا ہے، جن میں حزن، مسرت پر چھا گیا ہے بلکہ کہیں کہیں خفگی اور حزن دونوں نے مسرت کا اخراج کردیا ہے۔ اس کے باوجود پیکر کا گھریلوپن نظم کو بوجھل یا گمبھیر ہونے نہیں دیتا۔ بلکہ کہیں کہیں تو چڑائی Tongue in the Cheek کا احساس ہوتا ہے:

لمبی سی رسی پر کپڑے ہی کپڑے
کپڑوں کے کونوں میں نام
جھکے ہوئے کندھوں پہ سانسوں کی گٹھری
رستوں میں نوکیلی گھام

بیلوں کی شیشہ آنکھوں میں
پتھر پتھر بادل
کٹی پھٹی دھرتی کی چھاتی
دور دور تک جنگل

اپنے زیادہ تر نئے گیتوں کے لیے انھوں نے لوک گیتوں (خاص کر گالی) کی دھن اختیار کی ہے جو بہت خوش گوار معلوم ہوتی ہے۔

گٹ اپ کے اعتبار سے دن کا زرد پہاڑ سب سے بہتر ہے، اور سب بین بین ہیں۔ ندا فاضلی کا سرورق معمولی ہے۔

اس مطالعہ کے بعد نئی شاعری کے نکتہ چیں حضرات لب کشائی کریں، ہم تو داد سخن دے چکے۔

(1969)

ن۔ م۔ راشد — صوت و معنی کی کشاکش

لا=انسان کے آئینے میں

ابنائے وطن کی نظروں میں مطعون تو بے چارہ اردو کا نقاد ہے کہ جس شاعر پر قلم اٹھاتا ہے توصیفی کلمات کا انبار لگا دیتا ہے۔ یا دشنام طرازیوں کا وہ رنگ دکھاتا ہے کہ ملاح پانی مانگنے لگیں، لیکن واقعہ یہ ہے کہ توصیفی کلمات کے انبار لگانے یا غیر متعین معنی رکھنے والے تعمیمی الفاظ کے دریا بہانے کا فن اس وقت مغربی تنقید نگاروں نے بھی اپنا رکھا ہے۔ Poetry Review کے ایک حالیہ پرچے میں ایک صاحب نے یہ اطلاع بہم پہنچائی کہ ٹی۔ ایس۔ الیٹ کے بعد ڈیوڈ جونز ہمارا عظیم ترین شاعر ہے! اسی شمارے میں ایک اور صاحب نے کہا کہ جارج بارکر ایک عظیم شاعر ہے! اور اسی شمارے میں نئے ناراض نوجوانوں کے فلسفی کالن ولسن نے ایک عظیم الدین ٹائپ کے مکتبی شاعر اے۔ ایل۔ راؤز کی تعریف میں کئی صفحے سیاہ کیے ہیں۔ دوسری طرف دیکھیے تو ایک اہم امریکی رسالے میں مضمون نگار نے ژاں ژنے پر پچاس صفحے کا مقالہ لکھا ہے، لیکن ساری مہا بھارت پڑھ جانے پر بھی یہ نہیں معلوم ہوتا کہ کرشن مرد تھے کہ عورت۔ ادھر فرانس میں میشیل بتور جیسے سمجھ دار آدمی نے زولا پر ایک مضمون لکھا ہے، جس میں اسے دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش میں عجیب عجیب علامتی معنویتیں تلاش کی گئی ہیں اور روئے سخن اس طرف ہے کہ چونکہ زولا نے اہم انسانی مسائل پر لکھا ہے اس لیے وہ اہم ناول نگار بھی تھا۔

محمد حسن عسکری مغربی تنقید کے اس کے طریق کے مخالف ہیں جس میں کسی تخلیق کا بہ غور مطالعہ کرکے اور صرف اس تخلیق کے دائرے میں رہ کر اس کے الفاظ کے مفاہیم و نکات سے بحث کی جاتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس طرز تنقید نے منطقی اثبات پرستوں کے (نسبتاً) سطحی اور کم کوش فلسفے سے جنم لیا تھا، اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ منطقی اثبات پرستی

کی تنگ جبینی جو ابن رشد سے لے کر وٹ گنش ٹائن تک سب کو اپنی گرفت میں لیے رہی، نقاد کو آفاقی تناظر سے محروم کر دیتی ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ کمزور یا گھٹیا یا سطحی تنقید کی جو مثالیں میں نے اوپر نقل کیں، وہ منطقی اثبات پرستی کے زیر اثر ظہور میں آنے والے مختلف مکاتب نقد سے افکار کا فطری نتیجہ ہیں۔ کیونکہ ہئتی یا لفظی نقاد (چاہے وہ ایمپسن کی طرح انتہا پسند ہو یا بروکس کی طرح محتاط، یا الیٹ کی طرح معلم اخلاق[1]) کچھ نہ کچھ تو نکال ہی لاتا ہے، لیکن وہ نقاد جو موضوعات اور اقدار یا جذبات یا افکار کے بل بوتے پر شعر کی تعیین قدر کرنے کی کوشش کرتا ہے، شاذ و نادر ہی کار آمد تنقید کر پاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ جب اس قسم کی تنقید واقعی اچھی ہوتی ہے تو شعر فہمی اور شاعر فہمی کی انوکھی راہیں کھلتی ہیں۔ لیکن عام طور پر ہوتا یہ ہے کہ محض موضوع کے حوالے سے شعر کی تنقید تعمیم اور افراط و تفریط کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ بنیادی حیثیت سے تمام شاعری میں چند ہی مخصوص موضوعات ہیں اور ہر شاعر ان کا اعادہ اپنے اپنے تجربے کے حوالے سے کرتا ہے۔

لہٰذا ن۔ م۔ راشد پر لکھتے وقت میرا مقصد یہ ہے کہ میں ان کے یہاں شاعرانہ اظہار کی ان صداقتوں کو ڈھونڈوں جن کے ہی ذریعہ شاعری اور غیر شاعری میں تفریق ہے۔ اسلوب کے سلسلے میں بات کرتے وقت ہمارے نقادوں کی ناری کا باعث دراصل یہی ہے کہ وہ شاعرانہ اظہار کی صداقتوں کو ڈھونڈنے کے بجائے اپنے موضوعی تعصبات کا انعکاس شاعری میں ڈھونڈتے ہیں مثلاً مجتبیٰ حسین کا یہ الزام کہ ن۔ م۔ راشد کے یہاں "ناسخیت" پائی جاتی ہے اسلوب شناسی کی ناکامی کی ایک اچھی مثال ہے۔ "ناسخیت" سے کیا مراد ہے؟ اگر عربی فارسی کے بھاری بھاری الفاظ کا استعمال ہی ناسخیت کا مابہ الامتیاز ہے تو یہ ناسخیت، خود ناسخ سے زیادہ غالب اور اقبال میں نظر آتی ہے[2]۔ میر بھی اس سے قطعاً مبرا نہیں ہیں۔ دراصل ناسخ کی کمزوری یہ ہے کہ ان کے یہاں اصلی تجربہ کا فقدان ہے۔ یہ بات درست ہے کہ

---

1 میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ ایمپسن، بروکس اور الیٹ ایک ہی اسکول کے نقاد ہیں۔ خود الیٹ کو ایمپسن کے ساتھ اپنا دیکھنا شاید ناگوار ہوتا۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ اپنے اخلاقی اور کلاسیکی رجحان کے باوجود الیٹ کا طریقہ کار منطقی اثبات پرستوں کی یاد دلاتا ہے۔ میرا کہنا صرف یہ ہے کہ پچھلے تقریباً پچاس برس کی ساری تنقید اس طرز فکر سے متاثر رہی ہے۔

2 تکلیف نہ کر آہ مجھے جنبش لب کی میں صد سخن آغشتہ بخوں زیر زباں ہوں وغیرہ

ہماری شاعری میں رسوم Conventions کو اتنا دخل رہا ہے کہ حقائق کا تخیلی تجربہ کیے بغیر بھی محض رسوم کے سہارے شاعری ممکن تھی اور ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ محض رسوم کے سہارے کہا ہوا شعر ممکن ہے خاصا کامیاب بھی ٹھہرے لیکن اہم اور معنی خیز نہیں ہوسکتا۔ ناتخ کا حقیقی نقدان اہمیت اور معنی خیزی کا فقدان ہے۔ ''نرم'' اور ''شاعرانہ'' الفاظ کا فقدان نہیں۔

دوسری طرف دیکھیے تو سلیم احمد نے راشد کے یہاں جنسی موضوعات کے برتاو سے Treatment میں تدریجی ارتقاء اور بڑھتے ہوئے بلوغ کی نشان دہی کی ہے۔ میں سلیم احمد کے تجزیہ کی صداقت سے انکار نہیں کرتا، لیکن میرا خیال ہے کہ ان کا نقطۂ نظر اصلاً تنقیدی نہیں ہے۔ یہ قطعاً ممکن تھا کہ جنسی مسائل و موضوعات کی طرف راشد کے رویہ میں جرأت مندی اور صداقت پرستی کی بتدریج بڑھتی ہوئی آمیزش کے باوجود ان کی شاعری نہایت لچر رہتی۔ میں نارمن میلر کو محض اس بنا پر بڑا ناول نگار تسلیم نہیں کرسکتا کہ اس نے جنسی موضوعات پر جو کچھ لکھا ہے بلا رو رعایت لکھا ہے۔ مغرب میں موجودہ تنقیدی فیشن (جس کا ذکر میں شروع میں کر چکا ہوں) کے مطابق داساد De Sade کے ناول Justine کو محض اس وجہ سے ایک اہم ادبی کارنامہ ٹھہرایا جا رہا ہے کہ اس کو پڑھ کر جنسی انحراف اور اس کے نفسیاتی و جسمانی اظہار کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوتا ہے۔ فینی ہل Fanny Hill کی شہرت بھی تقریباً انھیں بنیادوں پر قائم کی گئی ہے۔ حالانکہ اگر یہی سب باتیں کسی تحریر کی عظمت پر دال ہیں تو پھر کنسی رپورٹ Kinsey Report کیا بری ہے۔

ورڈز ورتھ کے اس جملہ کے متعلق کہ ''ان نظموں میں جو صورت حال بیان کی گئی ہے وہ اہم نہیں ہے بلکہ وہ محسوسات اہم ہیں جو اس صورت حال سے متعلق ہیں'' جان کیسی نے کیا عمدہ بات کہی ہے کہ مابعد کی مغربی تنقید میں غلط خیالیاں دراصل اسی جملے سے شروع ہوتی ہیں۔ اگرچہ ورڈز ورتھ نے یہ بات اپنی نظموں کے حوالے سے کہی تھی جن میں انگریزی شاعری کے روایتی ''مہذب'' یا ''پرعظمت'' موضوعات سے احتراز کرکے روز مرہ زندگی میں پیش آنے والے واقعات یا معمولی افراد کو موضوع بنایا گیا تھا، لیکن اس کلیہ کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ لوگ اس غلط فہمی میں پڑ گئے کہ شعر میں موضوع اس سے اہم ہے کہ اس کے ساتھ کسی مخصوص جذبے یا احساس کا الحاق ہوتا ہے۔ اب فرض کیجیے کہ جس جذبہ کا الحاق شاعر نے موضوع کے ساتھ کیا ہے وہ ہمارے لیے ناقابل قبول ہے تو ہم جھٹ یہ کہہ دیں گے کہ یہ

شعر فضول ہے۔ اور چونکہ موضوع، جذبہ اور اسلوب کو الگ الگ نہیں کیا جاسکتا اس لیے نقاد پر یہ بھی لازم آیا کہ اگر شعر کا اسلوب اس کے گلے سے نہ اترے تو وہ اسے مطعون و مردود قرار دے۔ چنانچہ ایک طرف انگریزی کے روایتی نقادوں نے ٹی۔ ایس ایلیٹ کو خوب خوب گالیاں سنائیں۔ مڈلٹن مری جیسے ثقہ نقاد نے بھی The Waste Land پر یوں اظہار خیال کیا:

> اس نظم کو سمجھنے کی محض کوشش کے دوران قاری اس بات پر مجبور ہو جاتا ہے کہ ایک ذہنی شبیہ کا سا رویہ اختیار کرے، یہ ذہنی شبیہ شاعر کے محسوسات کی ترسیل کو ناممکن بنا دیتا ہے۔ یہ نظم اچھی تحریر کے اولین اصول کو مجروح کرتی ہے، یعنی یہ کہ اچھی تحریر کا فوری تاثر بالکل واضح اور غیر مبہم ہونا چاہیے۔

اور ایک صاحب نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ وہ بلومز بری کی زیر زمیں کوٹھریوں میں رہنے والوں کے زیر جاموں کو، جو ان کی کھڑکیوں پر پڑے سوکھ رہے ہیں، شاعری کا درجہ دینے پر تیار نہیں ہیں۔ دوسری طرف ہندوستان کے ایک معلم نقاد نے راشد کی نظموں میں ''بڑھتے ہوئے ابہام'' پر غم و غصہ کا اظہار کیا اور کہا کہ راشد کی نظمیں اب جو پہلے کی طرح مقبول نہیں رہ گئی ہیں اور لوگوں کو ان کا ایک مصرع بھی یاد نہیں ہے تو اس کی وجہ یہی ہے کہ راشد کی نظمیں اب زندہ مسائل سے گریز کرکے داخلی اور ذاتی مسائل کی تفتیش ایک انتہائی داخلی اور ذاتی اسلوب میں کرتی ہیں اور اس اسلوب تک رسائی ممکن نہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ ''ایران میں اجنبی'' اور ''لا=انسان'' کی نظمیں واقعی ویسی مبہم اور ناقابل فہم ہیں جیسا کہ ہمارے معلم نقاد نے فرض کیا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ اسلوب کی ناپسندیدگی کی بنا پر شاعری کو ناکام ٹھہرانا اسی تنقیدی کم فہمی کا مظہر ہے جس کی طرف میں اشارہ کر چکا ہوں اور جس کا ایک نمونہ مری کے یہاں ملتا ہے۔ ورنہ مبہم اسلوب کے بارے میں حرف آخر تو رچرڈس نے کہہ ہی دیا ہے۔ مڈلٹن مری کا محولہ بالا قول نقل کرکے وہ کہتا ہے:

> سچ تو یہ ہے کہ بہترین شاعری کا زیادہ تر جز اپنے فوری تاثر کے حساب سے غیر واضح اور مبہم ہوتا ہے۔ انتہائی توجہ سے پڑھنے والے اور انتہائی حساس قاری کو بھی لازم ہوتا ہے کہ وہ نظم کو بار بار پڑھے اور خاصی محنت کرے، تب جاکر نظم صاف صاف اور غیر مبہم طریقے سے اس کے ذہن میں متشکل ہوتی ہے۔ موثق Original نظم ریاضی کی نئی شاخ کی طرح ہوتی ہے، وہ اسے قبول کرنے والے

> ذہن کو نمو کرنے To grow پر مجبور کرتی ہے، اور اس میں وقت لگتا ہے۔ جو شخص سوچ سمجھ کر اپنے بارے میں ایک مختلف صورت حال کا اعلان کرتا ہے، یا تو دیوتا ہے یا بے ایمان۔ ڈلٹن مری نے غالباً جلدی میں یہ باتیں کہہ دی ہیں۔

خود راشد کے یہاں (غالباً) غیر شعوری طور پر رچرڈس کے اسی نکتے کی آواز بازگشت ملتی ہے، جب وہ لا= انسان میں شامل اپنے ایک مصاحبے میں کہتے ہیں:

> .. جن لوگوں کو بعض پیچ در پیچ واردات کے اظہار میں اظہار اور نارسائی کی مشکلات سے سابقہ پڑا ہے وہ بہ خوبی جانتے ہیں کہ ابہام یا نام نہاد ابہام سے شاعر کو مفر نہیں ہوتا۔ اس کے علاوہ ابہام ایک انسانی اصلاح ہے... میرے خیال میں ابہام کو کم کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ پڑھنے والا یا نقاد اپنے جذباتی جمود کو کم کرے۔ ان کی وسعت کے راستے تلاش کرے۔ مشکل کام ہے؟ تو کم از کم اپنے ذہن کو نئی روشنی اور نئی ہوا لگنے دے۔ شعر کو محض لطیفہ یا چٹکلا سمجھنے سے پرہیز کرے۔

میرا جی نے بھی ایک دیباچے میں ایسی ہی بات کہی ہے۔

کسی شاعر کے پورے کلام یا ایک مجموعے پر تنقید کرتے وقت ہیئتی اور لفظی طریق کار کی ایک مشکل سامنے آتی ہے۔ چونکہ مختلف نظمیں مختلف مطالب و مفاہیم کی حامل ہوتی ہیں اس لیے پوری شاعری پر ایک عمومی حکم کیوں کر لگایا جائے؟ اس کا جواب یوں ہے: جب اسلوب شعر ہی نقد شعر کی اساس ٹھہرا تو ہمیں اسلوب کے وہ خواص ڈھونڈنے چاہئیں جو تمام یا بیش تر نظموں میں مشترک ہوں۔ یہ تلاش اگر کامیاب ہو جائے تو ایک نہایت صحیح تنقید وجود میں آسکتی ہے۔ مثلاً میں اگر یہ کہوں کہ ''لا= انسان'' میں جنسی موضوعات کے بجائے سیاسی موضوعات کی کثرت ہے اور ذاتی یا عشقیہ نظمیں بھی ایک بے نام رکاوٹ سے بوجھل ہیں اور مجموعی حیثیت سے شاعر کا لہجہ ایک پر زور لیکن پر تفکر احتجاج کا ہے، تو کہا جاسکتا ہے یہ عناصر تو راشد کے ہم عمر دوسرے شعراء مثلاً فیض اور سردار کے یہاں بھی بہ آسانی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ اگر فرق ہوگا تو لب و لہجہ کا ہوگا لیکن بنیادی حیثیت سے بات وہی رہتی ہے۔ لہٰذا موضوعات کے حوالے سے کی گئی تعمیم چاہے وہ کتنی ہی خوش گوار معلوم ہو، نادرست ہونے کا خطرہ مول لینے کے ساتھ ساتھ گمراہ کن بھی ہوسکتی ہے۔

راشد پر ''ابہام'' کا الزام اکثر لگایا گیا ہے۔ ایک صاحب کا تذکرہ میں اوپر کر چکا ہوں۔ کچھ نئے نقادوں نے اس مبینہ ابہام کو بہ نشاط خاطر قبول کیا ہے۔ معترضین کی نفسیات کو والیری نے خوب واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے: ''بہت سے لوگ ایسے ہیں کہ وہ جن چیزوں کو سمجھ نہیں پاتے انھیں نامفہوم کہتے ہیں اور جو چیزیں خود نہیں کر پاتے ان کو ناممکن گردانتے ہیں''۔ ہمارے معلم نقاد جن کا کہنا ہے کہ راشد کی حالیہ نظمیں لوگوں کو یاد نہیں رہتیں کیونکہ وہ مبہم ہیں، والیری کی بیان کردہ حقیقت کی پوری پوری عکاسی کرتے ہیں۔ جو نظمیں وہ نہیں سمجھ پاتے وہ ان کے لیے نامفہوم ہیں اور جو اشعار انھیں یاد نہیں رہ پاتے وہ ان کی نظر میں حافظے کی قید سے آزاد ہیں۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ کسی عبارت کا یاد نہ رہ جانا اس کے نامفہوم ہونے کی دلیل نہیں ہے بلکہ یہ عین ممکن ہے کہ اس کا نامفہوم ہونا حافظے کے لیے ممد و معاون ہو۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو قرآن کا حافظہ کرنا شاید بہت مشکل ہوتا۔

بہرحال یہ سب فروعی باتیں ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا واقعی راشد کا کلام اتنا ہی مبہم ہے جتنا کہ ہمارے بعض نقاد فرض کرتے ہیں؟ راشد خود کہتے ہیں کہ نقادوں نے ان کی نظموں میں ابہام کا خیر مقدم استعارے کے حوالے سے کیا ہے درحالے ان کے یہاں ابہام کی کارفرمائی کنایہ کی مرہون منت ہے۔ مغربی علم بیان میں کنائے یا اس کے مماثل کسی صنعت کا وجود نہیں ہے۔ اگر کنایہ کو صرف الف برابر بے کا اشارہ مانا جائے تو اسے تمثیل Allegory یا آیت Emblem سے تعبیر کرسکتے ہیں جو استعارے سے کمتر درجہ کی چیز ہے۔ مشرقی علم بیان کنائے کو استعارۂ معکوس بتاتا ہے، وہ اس طرح کہ استعارے میں (وجہ جامع کے محذوف ہونے کے علاوہ) لازم سے ملزوم کی طرف ذہن منعطف کیا جاتا ہے جب کہ کنایہ کا انسلا کی عمل ملزوم سے لازم کو راہ دیتا ہے۔ مثلاً استعارہ:

زید شیر ہے

یہاں شیر کی بہادری (شیر کے) ملزوم کا حکم رکھتی ہے۔ بہادری (ملزوم) کا ذکر نہ کرکے لازم یعنی شیر کا رشتہ مستعار لۂ سے باندھا گیا ہے۔ کنایہ:

زید جہاں تھا وہاں خون ہی خون تھا

خون کا بہانا اس بات کی علامت ٹھہر سکتا ہے کہ زید نے ازراہ شجاعت دشمنوں کے کشتوں کے پشتے لگا دیے اور ہر طرف خون ہی خون بہہ نکلا۔ ہر طرف خون ہی خون ہونا ملزوم ہے جس کا

ذکر کر دیا گیا ہے لیکن شجاعت جو لازم ہے، وہ مقدر چھوڑ دی گئی ہے۔ یہاں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر طرف خون ہی خون ہونا زید کی شجاعت کے بجائے اس کے مظلوم یا مقتول ہونے پر دلالت کر سکتا ہے۔ اس صورت میں بھی کنایہ فی نفسہٖ برقرار رہتا ہے لیکن مفہوم بدل جاتا ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو کنایہ یعنی استعارہ معکوس اصلی استعارہ کے مقابلہ میں زیادہ مبہم یعنی زیادہ معنی خیز ہوتا ہے۔ مغربی علم بیان استعارے اور کنایہ کے مشرقی امتیاز میں یقین نہیں رکھتا، جب کہ مشرق میں استعارہ بالکنایہ کی اصطلاح بھی مستعمل ہے۔ میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ راشد نے کنایہ کی اصطلاح کس مفہوم میں استعمال کی ہے، لیکن خود میرا خیال یہ ہے کہ ان کے یہاں نہ تو مغربی استعارہ یعنی استعارہ+کنایہ کی کارفرمائی غیر معمولی حد تک نظر آتی ہے اور نہ مشرقی استعارہ بلکنایہ کی۔ (میں استعارے کی اصطلاح کو مشرق و مغرب دونوں کے مفاہیم پر محیط کر کے استعمال کرتا ہوں۔) میں سمجھتا ہوں کہ استعارے کی ایک بڑی خوبی اس کا ایجاز ہوتی ہے۔ اس کی روشنی میں راشد کا یہ قول اگر سامنے رکھا جائے کہ ان کی بہت سی نظموں میں کئی مصرعے محض فضا پیدا کرنے کے لیے لائے گئے ہیں تو یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ راشد کی نظموں کا ڈھانچہ استعارے پر تعمیر کیا جاتا ہے۔ آیئے والیری کا سہارا پکڑ لیا جائے۔ وہ کہتا ہے ''اس حساب سے لکھنا چاہیے کہ اس کا خلاصہ ممکن نہ ہو۔ ہیئت کا راز یہی ہے۔ وہ چیز جس کا خلاصہ کرنا ممکن ہو مردہ ہے''۔ اگرچہ میں والیری کی انتہا پرستانہ حد تک جانا پسند نہ کروں گا لیکن مجھے اس بات سے کوئی انکار نہیں کہ واقعی مبہم شاعری میں فضا خلق کرنے والے مصرعے ازخود حذف ہو جاتے ہیں۔ فضا خلق کرنے کی خاطر لائے گئے مصرعے جو نظم کے داخلی ڈھانچے سے اصلاً مربوط نہیں ہوتے، کم درجہ کے قاری کو تو اس دھوکے میں ڈال سکتے ہیں کہ یہ نظم مبہم ہے۔ سنجیدہ اور مشاق قاری ایسے مصرعوں سے لطف اندوز ہوتا ہے اور انھیں شعرفہمی کی راہ میں حائل نہیں پاتا۔

فضا بنانے کی خاطر لائے گئے مصرعے کس قسم کی فضا خلق کرتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ یہ معنوی فضا تو ہو نہیں سکتی کیونکہ اگر ایسا ہوتا تو نظم سے ان کا فطری اور اصلی ربط ثابت کرنا آسان ہوتا۔ تو کیا پھر یہ کہا جائے کہ راشد نے ایسے مصرعے محض ایک صوتی فضا قائم کرنے کے لیے نظموں میں داخل کیے ہیں؟ اگر ایسا ہے تو صوتی فضا سے کیا مراد ہے؟ میں ایک پچھلے مضمون میں دکھا چکا ہوں کہ کسی مجرد صوتی نظام کی کوئی شاعرانہ قیمت نہیں ہوتی۔ صوتی نظام

کی شاعرانہ قیمت اس معنوی نظام کی تابع ہوتی ہے جو الفاظ میں مضمر ہوتا ہے۔ اس نظریہ کی روشنی میں یہ کیوں کر کہا جاسکتا ہے کہ صوتی فضا قائم کرنے کی غرض لکھے گئے مصرعوں میں کوئی معنوی حوالہ نہیں ہوتا؟

اس مسئلہ کا حل ڈھونڈنے کے لیے ہمیں یہ فرض کرنا ہوگا کہ ایسی نظم دراصل دو نظموں کا مرکب ہوتی ہے۔ ایک تو وہ جو معنی کی سطح پر خلق ہوتی ہے اور دوسری وہ جس میں معنی کی سطح صوت و آہنگ کے مقابلہ میں ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ والیری ہزار انتہا پرست سہی لیکن اس نے اس نکتہ کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شعر سطح کاغذ پر کوئی وجود نہیں رکھتا۔ وہ صرف دو حالتوں میں اپنا وجود رکھتا ہے ایک تو شاعر کے ذہن میں خلق ہوتے اور شکل پذیر ہوتے وقت اور دوسرے جب کہ وہ بہ آواز بلند پڑھا جائے۔ ظاہر ہے کہ صوت و معنی کی یہ تقسیم بہت درست نہیں ہے لیکن اس بات کی طرف اشارہ ضرور کرتی ہے کہ قرأت کے وقت شعر کی حیثیت مکتوبہ شعر سے مختلف ہوتی ہے اور یہ عین ممکن ہے کہ شعر الصوت کی کوئی شکل اس وقت نمودار ہو جب معنی سازی کی مہم کے شانہ بہ شانہ صوت سازی کی مہم بھی چلائی جائے۔

شعر کے صوتی حسن کے بارے میں رچرڈس اور ایلیٹ کے خیالات میں دل چسپ مشابہت ملتی ہے۔ ایک ہی نظم میں شعر الصوت اور شعر المعنی کے بہ یک وقت وجود کا مسئلہ حل کرنے کے لیے ان دونوں سے استفادہ کرنا مفید مطلب ہوگا۔ دونوں کے تصورات پر ایک اور جگہ میں نے مختصر اشارے کیے ہیں۔ اب کچھ اور باتیں کہوں گا۔ رچرڈس کہتا ہے:

> شعر پڑھتے وقت وہ خیال جو محض الفاظ کا تابع ہے (جسے ان کا ظاہری مفہوم کہا جاسکتا ہے) اولیت رکھتا ہے۔ لیکن دوسرے خیالات بھی کم اہم نہیں ہیں۔ یہ خیالات سامعہ پر اثر انداز ہونے والے لفظی پیکروں کے تابع ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ آوازی الفاظ Onomatopoeia بھی ہیں... لیکن مختلف نظمیں بنیادی حیثیت سے ایک دوسری سے مختلف بھی ہوتی ہیں، اس بنا پر کہ (دوسرے خیالات پر مبنی) مزید تشریحات و تاثرات کی ضرورت ان میں کم تر حد تک ہوتی ہے۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ (مثلاً) سوئن برن میں صرف ظاہری مفہوم ہی مکمل ردعمل پیدا کر دیتا ہے اور مزید غور و خوض کی ضرورت نہیں ہوتی۔

سوئن برن کا ایک بند نقل کرکے رچرڈس کہتا ہے:

> یہاں [اس سے لطف اندوز ہونے اور اس کو سمجھنے کے لیے] اس بات کا صرف ایک دھند تصور کافی ہے کہ یہ الفاظ کن خیالات کی قائم مقامی کرتے ہیں۔ ان الفاظ کو ایک دوسرے سے کسی قابل فہم رشتے میں پرونے کی ضرورت نہیں ہے۔

گویا ایسا شعر خلق کرنا ممکن ہے جس میں معنوی فضا ثانوی حیثیت کی حامل ہو، الفاظ کے سطحی مفاہیم کا صرف ایک دھندلا تصور ذہن میں ہو (بلکہ الفاظ کے کوئی قطعی معنی بھی نہ ہوں) اور ان کے ساتھ پیچیدہ انسلاکات وتعبیرات کی کوئی دنیا وابستہ نہ ہو۔ جہاں تک سوال میرے اس نظریے کا ہے کہ ایک ہی نظم بہ یک وقت دونوں فضاؤں کی حامل ہو سکتی ہے۔ رچرڈس نے فوراً ہی بعد کچھ دل چسپ اشارے کیے ہیں۔ ہارڈی کا ایک بند نقل کرکے وہ کہتا ہے:

> ان اور ان کے علاوہ اور بھی زیادہ انتہائی اختلاف کی مثالوں کے مابین صوت، ظاہری مفہوم اور مزید تشریح و تاثر یہ الفاظ دیگر موضوع اور ہیئت کی تناسبی واضافی اہمیت میں اختلاف Variation کا ہر درجہ ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ نقادوں کو ایک شوق جس پر کم ہی لوگ قابو پر سکتے ہیں، یہ ہوتا ہے کہ وہ یہ فرض کر لیں کہ [شعری] تجربہ کے ان مختلف اجزا میں کوئی صحیح تناسب ہوتا ہے اور جن نظموں میں وہ [مفروضہ] تناسب پایا جائے، وہ ان نظموں سے عظیم تر یا بہتر ہیں جن میں ان اجزاء کا تناسب مختلف ہے... ظاہری مفہوم اور صوت کے لیے شعر میں کوئی صحیح [یا عینی] مقام نہیں ہو سکتا، بالکل اسی طرح جس طرح کسی جانور کے لیے ایک اور صرف ایک صحیح اور عینی شکل نہیں ہو سکتی۔

چنانچہ کسی نظم میں صوت و معنی کس تناسب سے رکھے جائیں، یہ معاملہ بالکل غیر قطعی ہے ہر نظم یا ہر شاعر کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ اس بیان میں اور میرے پچھلے نظریے میں (کہ شعر کی صوتی قیمت اس کی معنوی قیمت کی تابع ہوتی ہے) اصلاً کوئی تضاد نہیں ہے، اس وجہ سے کہ وہ شعر یا نظم جس میں صوتی فضا خلق کرنے پر زیادہ توجہ صرف ہوئی ہوگی، اس وقت تک اچھے شعر یا نظم کی شکل اختیار نہیں کر سکتی جب تک اس میں معنی کی سطح کما حقہ موجود نہ ہو۔ یہ الگ بات ہے کہ کسی جگہ معنی کا تناسب زیادہ ہو اور کسی جگہ کم۔ معنی جتنے پیچیدہ اور خوب صورت ہوں گے، آہنگ بھی اتنا ہی خوب صورت اور پیچیدہ ہوگا۔ لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ پوری نظم

میں معنی کی ایک ہی سطح برقرار رکھی جائے۔ راشد نے اکثر ایسا کیا ہے کہ نسبتاً کم پیچیدہ معنی رکھنے والے (یا رچرڈس کی زبان میں، صرف ظاہری مفہوم رکھنے والے) الفاظ یا ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جن کے بارے میں ہمیں صرف دھندلا سا احساس ہوتا ہے کہ یہ کن خیالات کی قائم مقامی کر رہے ہیں۔

واضح رہے کہ میں یہ مسائل والیری کے اس نظریے کی توسیع و تصدیق میں بیان کر رہا ہوں کہ شعر صرف دو حالتوں میں وجود رکھتا ہے، اور دوسری حالت وہ ہے جب اس کی بہ آواز بلند قرأت کی جائے۔ راشد کی تمام نظموں (اور خاص کر لا= انسان کی نظموں) پر تنقید اس وقت ہی ہو سکتی ہے جب یہ نکتہ ذہن میں رکھا جائے۔ یہاں پر رچرڈس کے اس خیال سے اختلاف کرنا بھی ضروری ہے، جب وہ یہ کہتا ہے کہ ایسے آہنگ جو نسبتاً کم پیچیدہ ہوں اگر کثرت سے استعمال کیے جائیں تو جس تیزی سے ان کی خوش گوار استجابیت ختم ہوتی ہے، اسی تیزی سے سامعہ ان سے بے زار ہونے لگتا ہے یا وہ کثرت و تکرار کی وجہ سے بے جان معلوم ہونے لگتے ہیں، یا پھر وہ نیم مہذب موسیقی اور مصوری کی طرح خواب آور اور مسکن ہو جاتے ہیں۔ رچرڈس کا یہ خیال اس لیے درست نہیں ہے کہ وہ خود کہہ چکا ہے کہ آہنگ کی پیچیدگی معنی پر منحصر ہوتی ہے، لہٰذا وہ مشینی ہتھ کنڈے جن کے ذریعہ خوش گوار استجابیت، تو قعاتی فضا اور تکرار کی لذت پیدا کی جاتی ہے، آہنگ کی اعلیٰ سطح پر خود بہ خود بے کار یا غیر ضروری ہو جاتے ہیں۔ اب الیٹ کو سنیے:

> میں اس بات کی یاد دہانی کرانا چاہتا ہوں کہ شاعری کی موسیقی کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو اس کے معنی سے الگ وجود رکھتی ہو... ظاہرا کچھ مستثنیات بھی ہیں۔ (یعنی) ایسی نظمیں بھی ہیں جن کی موسیقی ہم کو متاثر کرتی ہے اور ان کے مفہوم کا وجود ہم بالیقین فرض کر لیتے ہیں، بالکل اسی طرح جیسے بہت سے نظموں میں ہم مفہوم کی طرف توجہ دیتے ہیں اور ان کی موسیقی ہمیں خود بہ خود متاثر کرتی رہتی ہے، ہم اسے محسوس بھی نہیں کرتے۔

اس کے بعد ولیم مارس کی ایک نظم کے بارے میں وہ کہتا ہے:

> یہ ایک مسرت انگیز (یعنی خوب صورت) نظم ہے، اگر چہ میں یہ نہیں سمجھا سکتا کہ اس کا مطلب کیا ہے، اور میرا خیال ہے کہ خود مصنف بھی اس کا مفہوم بیان نہ

کرسکتا۔ اس کا اثر ہم پر کچھ اس طرح کا ہوتا ہے جیسا کہ منتر یا جادوئی کلمے کا ہوتا ہے... لیکن اس کا صریحی مقصد (اور میرا خیال ہے کہ مصنف اس میں کامیاب ہے) یہ ہے کہ ایک خواب کا سا تاثر پیدا کیا جائے۔

دونوں بیانات میں خفیف سا تضاد ہے، یہ خیال رکھیے گا۔ (ایک طرف تو ولیم مارس کی نظم میں معنی سے انکار، دوسری طرف یہ کہنا کہ موسیقی معنی سے الگ وجود نہیں رکھتی)، لیکن بنیادی بات صحیح ہے۔ معنی سے الگ آہنگ کا وجود نہیں ہے، مگر ولیم مارس کی نظم میں معنی ثانوی اہمیت کا مالک ہے اور آہنگ کا پیدا کردہ تاثیر خواب اولین حیثیت رکھتا ہے۔ اس بات کو وہ آگے وضاحت سے کہتا ہے:

یہاں (یعنی اس مضمون میں) میرا مقصد اس بات پر اصرار کرنا ہے کہ موسیقیت سے لبریز نظم وہ نظم ہے جس میں صوت کا ایک موسیقیاتی Musical نظام ہو، اور ایک موسیقیاتی نظام ان الفاظ کے ثانوی معنی کا ہو جن کی مدد سے وہ نظم بنی ہے، اور یہ دونوں لاینفک اور بالکل ایک ہیں۔

آپ نے غور کیا کہ رچرڈس کے چوبیس برس بعد لکھنے والا ایلیٹ اپنے خیالات میں ذرا زیادہ ادعائی ہے، لیکن کچھ ترمیمات کے باوجود ایلیٹ کا بھی نقطۂ نظر اصلاً وہی ہے جو رچرڈس کا تھا۔ شعر کا آہنگ معنی کا تابع ہوتا ہے، لیکن شعر الصوت ممکن ہے، یعنی ایسا شعر جس میں معنی آہنگ کے مقابلے میں ثانوی حیثیت رکھتا ہو۔

اس نسبتاً طویل محاکمے کے بعد میں راشد (یعنی لا= انسان کے راشد) کی شاعری کے بارے میں ان نتائج کا اعادہ کرتا ہوں جو میں نے شروع میں پیش کیے تھے: راشد کا کلام مبہم نہیں ہے (یعنی مستعمل معنوں میں مبہم نہیں ہے)۔ وہ اس وجہ سے کہ ان کے یہاں اکثر مصرعے فضا سازی کے لیے لائے گئے ہیں۔ فضا سازی کے ذریعہ جس قسم کا ابہام پیدا ہوتا ہے وہ اصلی ابہام نہیں ہے، کیونکہ اصلی ابہام ایک قسم کا (اگر ارباب شریعت برا نہ مانیں) شاعرانہ شارٹ ہنڈ ہوتا ہے، جس میں کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ سوالات اٹھائے اور (کبھی کبھی) حل کیے جاتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ راشد کی شاعری اس وقت شعر الصوت اور شعر المعنی کی کشاکش کا نمونہ ہے۔ یعنی ان کے یہاں نظم بہ یک وقت دو سطحوں پر کام کرتی ہے جنھیں آسانی کے لیے صوت اور معنی کی سطحیں کہا جاسکتا ہے۔ ان کی نظموں کی کامیابی

زیادہ تر اس بات کا مرہون منت ہے کہ صوت کی سطح کس حد تک معنی کی سطح پر حاوی ہو گئی ہے۔ اگر یہ استیلا اس درجہ ہے کہ معنی کی ثانوی حیثیت کا احساس نہیں ہوتا تو نظم کامیاب ہو جاتی ہے۔ لیکن جب یہ استیلا اتنا بھرپور نہیں ہو پاتا تو معنی کی ثانوی اہمیت بالکل سامنے آجاتی ہے اور نظم کی کامیابی میں مخل ہوتی ہے۔

اس اجمال کی مختصر تفصیل کے لیے میں ''لا=انسان'' کی دو نظمیں اٹھاتا ہوں: ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' اور ''آنکھیں کالے غم کی''۔ اول الذکر میں معنی کی ثانوی اہمیت کا احساس بہت غور وفکر کے بعد ہی ہو سکتا ہے، جب کہ آخری الذکر میں معنی آہنگ کی انگلی پر جھولتا ہوا نظر آتا ہے اور نظم کو مجروح کر دیتا ہے۔ آخری تجزیے میں دونوں نظمیں متحدالموضوع ٹھہرتی ہیں، کیونکہ ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' میں دراصل ایک ہی خواب ہے جو بار بار دیکھا گیا ہے: انسان مجروح و مضروب و مجبور ہے اور آزادی کا متمنی ہے۔ جدید تہذیب، روایت، مشینی نظام، سیاست، سرمایہ دارانہ استحصال، یہ سب یا ان میں سے کوئی ایک جبر انسان کی تقدیر پر طاری ہے، اور شاعر کو آرزو ہے کہ انسان پر سے یہ جبر اٹھ جائیں۔ ''آنکھیں کالے غم کی'' میں متذکرہ بالا تمام جبر مل کر ایک شکل اختیار کر لیتے ہیں، کبھی ان کو غم کہا گیا ہے اور کبھی آمر۔ آمر ہی غم ہے یا غم آمر ہے۔ اور خلقت پکارتی ہے کہ کب تک یہ بھاری بادل اس پر سایہ کیے رہے گا۔ اس طرح دونوں نظمیں احتجاج کی نظمیں ہیں، دونوں میں احتجاج کرنے والی ہستی ایک ہی۔ ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' میں اس ہستی کی علامت شاعر ہے، اور ''آنکھیں کالے غم کی'' میں خلقت۔ احتجاج کرنے والی ہستی خود بھی ایک علامت کہی جاسکتی ہے، انسانی ضمیر یا اس درد مند متفکر ذہن کی جو انسانی صورت حال پر غور کرتا ہے اور اسے کہیں بھی امید کی کرن نظر نہیں آتی۔ جس حقیقت کے خلاف احتجاج کیا جارہا ہے وہ بھی ایک ہی ہے، یعنی ایک بے چہرہ جبر جو اول الذکر نظم میں اپنی مختلف نقابوں کے ذریعہ پہچانا گیا ہے اور ثانی الذکر نظم میں اسے کالے غم کی آنکھوں، میلے دانتوں اور گرجنے برسنے والے بادل سے استعارہ کیا گیا ہے۔ دونوں نظمیں مروجہ ترقی پسند فارمولے کی نفی کرتی ہیں، کیونکہ مروجہ فارمولے کے بہ موجب ایسی نظموں کے وجود کا جواز Raison d'etre اسی وقت ہوسکتا تھا جب ان کا اختتام تمنائی یا دعائیہ یا پرتفکر رنجیدگی آمیز خاموشی یا استفہامیہ نہ ہو کر امید افزا اور ''تسکین بخش'' ہوتا، جیسا کہ فیض کی نظم میں ہے:

لیکن اب ظلم کی میعاد کے دن تھوڑے ہیں
اک ذرا صبر کہ فریاد کے دل تھوڑے ہیں
اجنبی ہاتھوں کا بے نام گراں بار طلسم
آج سہنا ہے ہمیشہ تو نہیں سہنا ہے

وغیرہ۔ لہٰذا سطحی مماثلتوں پر زور صرف کرتے ہوئے محض اوصاف نگاری والی تنقید کی جائے جیسی کہ عام طور پر ہوتی آئی ہے تو ان دونوں میں سرمو فرق نظر نہیں آتا، حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔

سطحی مماثلتوں کا ذکر آیا ہے تو ان ظاہری ہتھ کنڈوں کا بھی ذکر کرلیا جائے جو راشد کی نظموں میں اوپری آرائش کے لیے استعمال ہوئے ہیں۔ یہاں بھی دونوں نظمیں ایک سی نظر آتی ہیں۔ ''آنکھیں کالے غم کی'' بہ ظاہر ایک آزاد نظم ہے، لیکن پہلے مصرعے (اندھیرے میں یوں چمکیں آنکھیں کالے غم کی) کے علاوہ سب مصرعوں میں قافیہ ہے، اور ایک استثناء کے علاوہ ہر جگہ تین تین ہم قافیہ مصرعوں کا گروپ ہے۔ پوری نظم میں رائے مہملہ کی کثرت سے تکرار ہے۔

آخری تین مصرعے یوں ہیں:

بستی والے بول اٹھے! ''اے مالک! اے باری
کب تک ہم پہ رہے گا غم کا سایہ یوں بھاری
کب ہوگا فرماں جاری؟''

قافیہ میں پکار کی کیفیت اور آخری مصرعے کا اختصار قابل لحاظ ہیں۔ پہلے مصرعے میں لام (والے، بول، مالک) اور تینوں مصرعوں میں کاف عربی (مالک، کب، تک، کا، کب) کی تکرار نے آہنگ میں ایک کھنک اور گونج پیدا کر دی ہے۔ ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' میں ہر بند کا تقریباً ہر مصرع قافیے میں بندھا ہوا ہے۔ کہیں کہیں قافیہ، ردیف کے ساتھ ہے:

کچھ خواب کہ مدفون ہیں اجداد کے خود ساختہ اسمار کے نیچے
اجڑے ہوئے مذہب کے بنا ریختہ اوہام کی دیوار کے نیچے

شیراز کے مجذوب تنک جام کے افکار کے نیچے
تہذیب نگوں سار کے آلام کے انبار کے نیچے

زیادہ تر بند غیر مروف ہیں، ایک اور بند مروف ہے، لیکن پہلے تین مصرعوں میں جو ردیف وقافیہ ہے وہ اگلے تین سے مختلف ہے۔ گویا تکرار کی یک رنگی کو طرح طرح سے توڑا گیا ہے۔ ''اے عشق ازل گیرو ابد تاب میرے بھی ہیں کچھ خواب'' کو کہیں کہیں بندوں کے آغاز میں دہرایا گیا ہے، لیکن کہیں ایک مصرعے کی شکل میں، کہیں دو مصرعے بنا کر۔ رائے مہملہ تو اس کثرت سے دہرائی گئی ہے کہ میر کی بہترین غزلیں بھی مات ہیں۔ اس کے علاوہ کاف عربی، لام، میم اور نون بھی خوب استعمال ہوئے ہیں۔ نظم کا بنیادی وزن مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن ہے، لیکن بہت کم مصرعے اس سانچے پر چڑھائے گئے ہیں، اگر زیادہ تر مصرعوں میں ایک یا دو ارکان بڑھا کر آہنگ کو Trail کیا گیا ہے تو کہیں کہیں رکن کم کر کے اچانک جھٹکا دیا گیا ہے، اس پر بھی بس نہ کر کے مستزاد کی قسم کے ٹکڑے لگا دیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ بعض اور ہنر مندیاں اپنائی گئی ہیں جو اتنی آسانی سے نظر نہیں آتیں۔ مثلاً منقولہ بالا چار مصرعوں کو پھر دیکھیے: پہلے مصرعے میں اجداد، دوسرے میں اوہام، تیسرے میں تنک جام، چوتھے میں آلام، مصرعوں کے بیچ میں لائے گئے ہیں۔ اصل قافیہ تو ''اسار'' ہے اور ردیف ''کے نیچے'' ہے۔ لیکن اوہام، تنک جام، آلام مزید قافیے کا حکم رکھتے ہیں۔ ''مذہب''، ''شیراز''، ''مجذوب'' میں زکی آواز دہرائی گئی ہے۔ ''مدفون'' کے جواب میں ''مجذوب'' ہے اور ''نگوں سار'' کا ''نگوں'' بھی ایک حد تک اسی دائرے میں ہے۔ پوری نظم میں ایک طرح کا داخلی توازن اور آرائش کارفرما ہے۔ ''آنکھیں کالے غم کی'' میں بھی یہی سب ترکیبیں ہیں، لیکن یہ نظم چونکہ نسبتاً مختصر ہے اس لیے اس میں اتنی پیچیدگیوں کی گنجائش نہیں مل سکی ہے۔ درجے کے اس تفاوت کے علاوہ فنی ہنر مندی کے ظاہری اظہار میں دونوں نظمیں برابر ہیں۔

تو پھر ایسا کیوں ہے کہ ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' شعر الصوت کا درجہ اختیار کر لیتی ہے اور ''آنکھیں کالے غم کی'' ناکام رہتی ہے؟ اس سوال کا حل ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی زبان میں یوں ہے کہ یہ نظم ایک مخصوص کیفیت خلق کرتی ہیں: ناری، تمنا، امید، بے چارگی، پکار، احتجاج، ان سب کو ملا کر ایک ہفت رنگ سی لکیر بنتی ہے جو نظم سے زیادہ قاری کو منور کرتی

ہے۔ ''عشق ازل گیر و ابدتاب'' کون ہے؟ ہمیں اس کی زیادہ فکر نہیں ہوتی۔ ''کالا غم'' کون ہے؟ یہ ہم فوراً پوچھ بیٹھتے ہیں۔ کالے غم کی آنکھ اور میلے دانت جو اندھیرے میں چمک رہے ہیں پیکر خلق کرتے ہیں۔ اس لیے فوراً معنی کی طرف ذہن منتقل کرتے ہیں، آہنگ کے جس جھولے میں وہ جھول رہے ہیں اس کی پینگ اتنی دور نہیں جاتی کہ ہم پیکر کو بھول جائیں۔ ازل گیر ابدتاب عشق پیکر نہیں ہے، نیم استعارہ ہے، اس کے مفہوم کی حیثیت ثانوی ہے، اس کے آہنگ کی اہمیت اول۔ دوسرے الفاظ میں، ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' میں شعر الصوت کی سطح پر نظم اس لیے فوراً متشکل ہو جاتی ہے کہ اس میں صوتی فضا بنانے والے الفاظ اور مصرعے قدم قدم پر ملتے ہیں۔ ان کا ظاہری مفہوم آہنگ کے لیے جھولے کی پینگ کا کام کرتا ہے۔ ''آنکھیں کالے غم کی'' صوتی فضا خلق کرنے والے الفاظ اور مصرعوں سے تقریباً عاری ہے، نتیجہ یہ ہے کہ نظم ایک پابند، تجویز شدہ اسکیم کی طرح شروع اور ختم ہوتی ہے، جب کہ ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' میں آہنگ ایک دائروی Cyclic شکل اختیار کر لیتا ہے۔ آغاز یوں ہے:

اے عشق ازل گیر و ابدتاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب
میرے بھی ہیں کچھ خواب!
اس دور سے، اس دور کے سوکھے ہوئے دریاؤں سے
پھیلے ہوئے صحراؤں سے، اور شہروں کے ویرانوں سے
ویرانہ گروں میں حزیں اور اداس!
اے عشق ازل گیر و ابدتاب
میرے بھی ہیں کچھ خواب

ایک طرح سے دیکھیے تو نظم یہیں ختم ہوجاتی ہے، اس کے بعد جو کچھ ہے وہ آہنگ کا مد Crescendo اور جزر Diminuendo ہے جو ایک دوسرے میں مدغم ہوتا رہتا ہے۔ اولین مصرع ہی Diminuendo میں شروع ہوتا ہے، اسی لیے اسے مصرعے کی شکل دے دی گئی ہے (جس کی وجہ سے آواز اونچی نہیں ہونے پاتی۔) تیسری سطر سے آہنگ اوپر اٹھتا ہے، لیکن تیسری، چوتھی اور پانچویں سطروں کو ایک سانس میں پڑھنا ہوتا ہے، اس لیے پانچویں سطر کے

ختم ہوتے ہوتے مد اچانک جزر تک جا پہنچتا ہے۔ اس کی تکرار اگلے بند میں یوں ہے:

اے عشق ازل گیر ابدتاب، میرے بھی ہے کچھ خواب
میرے بھی ہیں کچھ خواب!
وہ خواب کہ اسرار نہیں جن کے ہمیں آج بھی معلوم
وہ خواب جو آسودگی مرتبۂ وجاہ سے
آلودگی گرد سر راہ سے معصوم!
جو زیست کے بے ہودہ کشاکش سے ہوتے نہیں معدوم
خود زیست کا مفہوم!

تیسری سطر سے مد شروع ہوتا ہے، لیکن اس کے پہلے کہ وہ پوری بلندی تک پھیلے، چوتھے مصرعے کو توڑ کر دو سطریں بنا دیا گیا ہے، اور ایک اندرونی قافیہ (مرتبۂ و جاہ، گرد سرراہ) مہیا کر کے جزر کی کیفیت شروع کی گئی ہے۔ آخری سطر کا مصرع مستزاد اور آہنگ کو بیچ ہی میں روک دیتا ہے، کیونکہ اگلا بند پورا مد میں ہے۔ لیکن اس سے پہلے یہ نکتہ بھی غور طلب ہے کہ معلوم، معصوم، معدوم، تینوں قافیوں میں م و ع مشترک ہے۔ آہنگ سازی کا یہ انداز راشد کا مخصوص حربہ ہے، ورنہ ''معدوم'' کے بجائے محکوم یا موہوم کا جواز ڈھونڈنا مشکل نہ تھا۔ بہرحال مصرع مستزاد کا مقطوع آہنگ اگلے بند کو اٹھاتا ہے، اسی لیے ندائیہ مصرعے کا پہلا ہی حصہ لایا گیا ہے:

اے عشق ازل گیر و ابدتاب
اے کاہن دانشور و عالی گہر و پیر... الخ

یہاں اس نکتے کا اعادہ فضول نہ ہوگا کہ معنوی حیثیت سے یہ سارا بند نظم میں بہت کم اضافہ کرتا ہے۔ ازل گیر و ابدتاب کہہ دینے کے بعد کاہن اور دانشور اور خواب کی تعبیر بتانے والا وغیرہ کہنے کی ضرورت نہیں تھی۔ لیکن یہ سب کہے بغیر ''ازل گیر و ابدتاب'' کا آفاقی آہنگ وہ پراسرار عظمت نہ اختیار کرتا جس کے بغیر اس کو پکارنے کی سعی محض ایک فضول نمائش معلوم ہوتی۔ پوری نظم پیکر و استعارہ سے تقریباً معرا ہے۔ میں نے پہلے بھی کہیں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ راشد پیکر سے تقریباً بالکل کام نہیں لیتے۔ وجہ ظاہر ہے۔ پیکر معنی کو فوراً

اپنی طرف کھینچتا اور سمیٹتا ہے اور صوت کی طرف توجہ کو فوری طور پر منعطف نہیں ہونے دیتا۔ اس سلسلے میں اقبال کا مطالعہ دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ مثال کے طور پر "محراب گل افغاں کے افکار" اور "ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض" کا مطالعہ کیجیے۔ آپ نے کبھی غور کیا ہے کہ اقبال کی زبان جو عام طور پر پیکر سے مملو تھی "محراب گل افغاں" کے حصہ ہفتم (اپنی خودی پہچان) اور "بیاض" کے حصہ اول (اے وادیٔ لولاب) میں پیکر سے اس قدر عاری کیوں ہے؟ "محراب" پر ایک نظر ڈالیے۔ فوراً ہی یہ جگمگاتے ہوئے مصرعے دکھائی دیتے ہیں:

خاک تری عنبریں، آب ترا تاب ناک (1)
کہ اس کا زخم ہے در پردہ اہتمام رفو (2)
کیا چرخ کج رو، کیا مہر، کیا ماہ+ سب راہ رو ہیں واماندۂ راہ (4)
کڑکا سکندر بجلی کی مانند (4)
جس علم کا حاصل ہے جہاں میں دو کف جو (5)
ٹپکے بدن مہر سے شبنم کی طرح ضو (5)
لیکن اسے شہباز یہ مرغان صحرا کے اچھوت+ ہیں فضائے نیل گوں کے پیچ و خم سے بے خبر (۸)

لیکن ساتوں حصے کا عالم دوسرا ہے:

روی بدلے شامی بدلے بدلا ہندستان
تو بھی اے فرزند کہستان اپنی خودی پہچان
اپنی خودی پہچان او غافل افغان

یہ ساری نظم اسی طرح کے اچھلتے ہوئے آہنگ میں ہے، ایک ہی بات بار بار کہی گئی ہے، پیکر اور استعارے کا کہیں پتہ نہیں ہے۔ "ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض" پیکروں سے اس درجہ معرا نہیں ہے:

پانی ترے چشموں کا تڑپتا ہوا سیماب مرغان سحر تیری فضاؤں میں ہیں بیتاب
اے وادیٔ لولاب

لیکن یہ پیکر نہایت معمولی اور روایتی ہیں۔ "آب ترا تاب ناک" میں آب اور تاب کے ٹکراؤ

نے جو بات پیدا کی ہے وہ "تڑپتا ہوا سیماب" میں کہاں ہے؟ "فضائے نیل گوں کا پیچ وخم" کے مقابلے میں صرف "فضاؤں میں ہیں بیتاب" کا ٹکڑا ہے۔ مرغان سحر کا بیتاب ہونا اس درجہ معنی خیز نہیں ہے جس درجہ خود فضا کا پیچ وخم سے معمور ہونا ہے، اس پر نیل گوں کا حسن مستزاد ہے۔

اس طرح یہ بات ظاہر ہے کہ ان دو نظموں میں اقبال جس قسم کی شاعری خلق کر رہے تھے وہ ان کے مروجہ اور معمور اسلوب سے بالکل مختلف تھی۔ وجہ بالکل صاف ہے، یہ نظمیں شعرالصوت سے قریب تر ہیں، ان میں معنی کی حیثیت ثانوی ہے اور ثانوی رہتی ہے۔ محراب حصہ ہفتم میں ندا ہے اور بیاض حصہ اول میں محزوں تفکر Wistfulness اس زیادہ معنی جو ہیں سب ثانوی ہیں۔ آہنگ ہی معنی کا فریضہ انجام دیتا ہے۔

راشد کو ان کی فارسیت کی وجہ سے غالب اور اقبال سے متاثر بتایا گیا ہے۔ ممکن ہے شعور کی سطح پر یہ درست ہو۔ (حالانکہ ایسے بھی صاحب علم موجود ہیں جو صرف مشکل الفاظ کی بنا پر راشد اور غالب دونوں کو مبہم کہہ دیتے ہیں) لیکن واقعہ یہ ہے کہ راشد پر غالب کا اثر گہرا نہیں ہے۔ غالب کی صوت سازی پیکر سے اس درجہ جڑی ہوئی ہے کہ ان کے یہاں پیکر کے بغیر شعر کا تصور نہیں ہو سکتا۔ راشد کی وہ نظمیں بھی جن میں شعر المعنی کا پلہ بھاری رہا ہے، آہنگ کے اعتبار سے فوری تاثر پیدا کرتی ہیں۔ میں ابھی چند مثالوں سے اپنی بات واضح کروں گا۔ لیکن فی الوقت اس مضمون کے شروع میں بیان کیے ہوئے دوسرے مفروضے کا محاکمہ مقصود ہے۔

کیا راشد کا کلام مبہم نہیں ہے؟ اب تک جو بحث ہوئی ہے اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ راشد کا کلام نہ تو مستعمل معنوں میں مبہم ہے نہ اصطلاحی معنوں میں۔ مستعمل معنی تو یہ ہے کہ نقاد اور قاری (نقاد زیادہ، قاری کم) اپنے تعصب اور ذہنی نارسائی کی بنا پر ہر اس کلام کو مبہم کہہ دیتے ہیں جس کی منطق ان کی گرفت میں نہیں آتی۔ دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ اکثر نقاد اور قاری اس مغالطے میں مبتلا رہتے ہیں کہ وہ کلام جس کے الفاظ و علامات کو ریاضی کی علامات کی طرح قطعی معنی نہ پہنائے جا سکیں، یا نظم وہ غزل کا ہر وہ مصرع یا لفظ جس کا مصرف منطقی اعتبار سے واضح نہ ہو سکے، مبہم ہے۔ ظاہر ہے کہ ابہام کی یہ دونوں تعریفیں ناقص اور گمراہ کن ہے، اور راشد کا کلام اگر ان تعریفوں کی روشنی میں مبہم ہے بھی تو تنقید کا فرض

ہے کہ ابہام کے اس فریب آمیز تصور کا ابطال کرے۔ لیکن اصطلاحی معنوں میں ابہام کسے کہیں گے؟ میں سمجھتا ہوں کہ ابہام کی پہلی شرط یہ ہے کہ وہ منور کرنے والے Illuminating سوالات کو راہ دیتا ہے۔ کلام سے جتنے سوال اٹھیں گے کلام اتنا ہی مبہم ہوگا، بشرطیکہ ان سوالوں کے جواب کلام کو منور کرسکیں اور زیادہ تاریک اور بعید الفہم نہ کر دیں۔ مبہم شعر اور معمے میں یہی فرق ہے۔ معمے کا حل ایک ہی ہوتا ہے، اس کو ڈھونڈنے کے لیے جو سوال اٹھائے جاتے ہیں وہ معمے کو منور نہیں کرتے۔ شعر کا معاملہ اس کے بالکل برعکس ہوتا ہے۔

میرا خیال ہے راشد کے یہاں اصطلاحی ابہام (یعنی ابہام ان معنوں میں جو میں نے بیان کیے ہیں) کم کم پایا جاتا ہے، اور اسی حد تک راشد کا کلام کمزور ہے۔ اس کی دو وجہیں میری سمجھ میں آتی ہے۔ ایک تو یہی جو میرا موضوع سخن ہے، یعنی شعرالصوت اور شعر المعنی کی کشاکش اور دوسرے یہ کہ راشد لا=انسان کی منزل تک آتے آتے تجربے کو تجریدی شکل میں دیکھنے لگے ہیں۔ اب ان کے یہاں تجربے میں وہ فوری ذاتی پن Immediate Personalness نہیں باقی رہی جو ماورا کی بہت سی نظموں کا مابہ الامتیاز تھی، اگرچہ راشد نے بالواسطہ اس حقیقت سے انکار کیا ہے۔ لا=انسان میں شامل مصاحبے میں وہ کہتے ہیں:

> سب سے پہلی بات یہ ہے کہ یہ [ماورا کی] نظمیں کسی طرح اس نیاز مند کے سوانح حیات نہیں ہیں۔ بلکہ مختلف کرداروں کے تشخص میں لکھی گئی ہیں۔

ممکن ہے یہاں غیر شعوری طور پر الیٹ کے اس نظریے کی بازگشت آگئی ہو جس کی رو سے شاعری کی تین آوازیں ہیں۔ ایک وہ جس میں شاعر خود کو مخاطب کرتا ہے، ایک وہ جس میں وہ دوسروں سے مخاطب ہوتا ہے اور تیسری وہ جس میں وہ کسی شخص غیر کی زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ لیکن آگے چل کر انھوں نے کچھ اور باتیں بھی کہی ہیں۔

> جہاں تک اس اعتراض کا تعلق ہے کہ میری شاعری میں ''روح'' نہیں، سوائے اس کی تردید کے اور کیا کرسکتا ہوں... بعض نقادوں نے رسمی اور ریشمی الفاظ اور تراکیب کو ''روح'' کے ساتھ ملتبس کیا ہے۔

یہاں تک تو بالکل درست ہے۔ راشد کی شاعری میں ''روح'' کا فقدان ہے، یہ اعتراض صرف اس لیے مہمل نہیں ہے کہ ''رسمی اور ریشمی الفاظ و تراکیب'' کو شاعری کا ''روحی'' عنصر

گردانا شعر فہمی کی ابتدائی منزلوں سے بھی ناواقفیت کی دلیل ہے، بلکہ اس لیے بھی کہ شاعری میں ''روح'' نام کی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ ''روح''، ''لوچ''، ''گداز'' ''تڑپ'' وغیرہ غیر تنقیدی الفاظ نے ہمارے شاعروں اور نقادوں دونوں پر بہت ستم توڑے ہیں۔ میرا جھگڑا راشد سے یہ نہیں ہے کہ ان کے یہاں ''روح'' کیوں نہیں ہے بلکہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کی سمت ذاتی سے غیر ذاتی کی طرف کیوں مقرر کی ہے؟ وہ کہتے ہیں:

> میری نظموں میں ''شبیہ سازی'' کی عیاشی بھی نہیں۔ میرے نزدیک محض ''شبیہ سازی'' در آں حالے کہ شاعر کے پاس افکار اور جذبات کی کمی ہو، ذہنی اور عقلی انحطاط کی دلیل ہے۔ انحطاط پرست شاعروں میں اس کی فراوانی ملتی ہے... لہجے کی بلند آہنگی میرے نزدیک بہ ذات خود کوئی عیب نہیں... آہنگ کا تعلق محض الفاظ سے نہیں بلکہ معانی سے بھی ہے۔

یہاں تک تو بالکل درست ہے کہ الفاظ کا آہنگ ان کے معانی سے الگ نہیں ہو سکتا، میں بھی یہی کہتا آیا ہوں، لیکن ''شبیہ سازی'' (یعنی پیکر) سے انکار اور اسے انحطاط پرست شاعروں کا خاصہ بتانا اب اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ اب راشد اپنے تجربے کو واقعی، ٹھوس اور چھونے، ذائقہ لینے کی سطح پر حاصل کرنے سے بالکل انکار کرتے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ تجربے کے اظہار میں وہ پیچیدگی اور کثیر المعنوی نہیں پیدا ہونے پاتی جو ذاتی اظہار کا خاصہ ہے۔ ایک طرف وہ خود کہتے ہیں کہ

> جدید شاعری کا بنیادی تصور یہ ہے کہ جب تک شاعر خواب نہ دیکھ سکے وہ خود کو، یا اپنے پڑھنے والوں کو حقیقت کے بند و سلاسل سے نجات نہیں دلا سکتا۔

اور دوسری طرف پیکر سے انکار کر کے تجربے کو تجریدی اور معروضی سطح پر ہی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔

> میر ہو، میرزا ہو، میرا جی ہو
>
> اپنی ہی ذات کی غربال میں چھن جاتے ہیں

یہ کہنے کے باوجود وہ چاہتے ہیں کہ شعری تجربہ جب ذات کی چھلنی سے چھن کر کاغذ پر آئے تو اس میں بوئے آدم زاد نہ ہو۔ خواب دیکھنے کا عمل صرف ذاتی پیچیدگیوں الجھاووں اور فریب شکستگی کے تجربات کو پیکروں کی شکل میں دیکھنے کا نام ہے۔ پھر یہ کیوں کر ممکن ہے کہ شاعری

میں شبیہ سازی" کی عیاشی نہ ہو؟ حقیقت دراصل یہ ہے کہ راشد کی فکر یہاں بھی ایک معویت کی آئینہ دار ہے جو ان کے کلام میں آہنگ اور معنی کی دو سطحوں کی شکل میں نمودار ہوتی ہے۔ کسی پیچیدہ اور غیر شعوری داخلی اجتناب نے انھیں "ماورا" کے شدید ذاتی اظہار سے گریز کرنے کی تعلیم دی ہے، لیکن ان کا شاعرانہ مزاج اس گریز کو آسانی سے انگیز نہیں کرتا۔ چنانچہ ان کے شعوری نظریات میں ایک تضاد کی کارفرمائی ہے لیکن ان کے موجودہ شاعری میں وہ تضاد مٹ چکا ہے۔

مختصراً میرا مطلب یہ ہے کہ راشد نے پیکر یعنی ذاتی اظہار سے گریز کر کے اپنی شاعری سے اس ابہام کا اخراج کر دیا ہے جو میری نظر میں اصل ابہام ہے۔ اس کی جگہ یا تو مروجہ معنی والے ابہام نے لے لی ہے (بلکہ وہ تو پہلے بھی موجود تھا) یا فضا سازی کے ذریعہ لائے ہوئے ابہام نے۔ لیکن ایک تیسری طرح کا ابہام بھی اب ان کی نظموں میں داخل ہو گیا ہے۔ اسے میں تکنیک کا ابہام کہتا ہوں۔ نظم میں غزل کا استعمال، قوسین کی کثرت، شاعرانہ توجہ کے نقطۂ ارتکاز Focus کا جلد جلد بدلنا، یہ سب تکنیکی ترکیبیں Devices اردو میں راشد ہی نے عام کی ہیں۔ ان کا استعمال ماورا سے لے کر اب تک انھوں نے مسلسل کیا ہے، اگرچہ لا=انسان میں ان کا صرف معمول سے زیادہ ہے۔ مجموعی حیثیت سے یہ تمام سطحیں (مروجہ معنی والا ابہام، فضا سازی والا ابہام، تکنیک کا ابہام) مل ملا کر ایک خاصی توجہ انگیز مبہم ہیئت کی تخلیق میں کامیاب ہو جاتی ہیں، صرف یہی کمی رہ جاتی ہے کہ ذات اتنی دبیز نقاب کے پیچھے نہ چھپی ہوتی۔ یا اگر نقاب ہوتی تو بے ٹس کی طرح بدلتے ہوئے استعارے اور علامت کی نقاب ہوتی اور معنی کے کئی دروازے کھولنے کی سعی کا لطف کماحقہ حاصل ہوتا۔

میکس بیر بوم کے بارے میں آسکر وائلڈ نے دل چسپ جملہ کہا تھا: "کیا وہ کبھی اپنا چہرہ اتار کر تمھیں اپنی نقاب دکھاتا ہے"؟ قول محال کے غیر متوقع لطف سے قطع نظر اس میں نکتہ یہ تھا کہ میکس اپنی پبلک زندگی میں جس حزم و احتیاط اور رکھ رکھاؤ کا اظہار کرتا تھا اس کا تقاضا یہ تھا کہ اس کی ایک اور شخصیت ہو جو یہ ذات خود کسی نقاب میں پوشیدہ ہو۔ اس کا چہرہ یعنی پبلک زندگی، اس کی اصل شخصیت کا آئینہ دار تھا۔ اصل شخصیت کی آئینہ داری تو نقاب ہی کر سکتی ہے۔ اس سوال کے جواب میں کہ ان پر اعتراض ہے کہ وہ خارجی مسائل پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں۔ راشد نے کہا ہے:

بے شک میں نے خارجی مسائل کی طرف توجہ دی ہے، لیکن ان میں سے اکثر ایسے
مسائل ہیں جن کا انسان کی تقدیر کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ جنگ، استعمار، رنگ و
نسل کی تمیز، آزادیٔ فکر و اظہار وغیرہ اخباری حادثات نہیں ہیں بلکہ ان کا تعلق
انسان کے اخلاق یا عدم اخلاق کے ساتھ ہے۔

اس بیان کی صداقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اور اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ اپنی تمام شعری زندگی میں عموماً اور موجودہ مجموعے میں علی الخصوص، راشد نے انسان کے ان بڑے مسائل پر اپنی شاعرانہ توجہ صرف کر کے غیر معمولی حقیقت پسندی، درد مندی اور اخلاقی جرأت کا ثبوت دیا ہے۔ لیکن ان سے یہ سوال غلط طور پر کیا گیا تھا۔ خارجی مسائل پر توجہ دینا یا نہ دینا اتنا اہم نہیں ہے جتنا خارجی مسائل پر خارجی (یعنی غیر داخلی) اسلوب میں شاعری کرنا اہم سوال ہے۔ لا=انسان کی بعض نظموں میں غیر داخلی اسلوب ایک طرح کا Epic لہجہ اختیار کر گیا ہے (آئینہ حس و خبر سے عاری، آرزوں راہبہ ہے تسلسل کے صحرا میں گرد باد) اور ان میں پیکر کی کارفرمائی بھی نسبتاً زیادہ ہے۔ لیکن وہ نظمیں جن میں غیر داخلی اسلوب ایک رسومیاتی Formal اور جامد بلند آہنگی کا شکار ہو گیا ہے (بے مہری کے تابستانوں میں، دیوار، نئی تمثیل وغیرہ) بار بار اس تمنا کو راہ دیتی ہیں کہ شاعر نے خود کو کچھ اور آزاد چھوڑ دیا ہوتا۔ ملحوظ رہے کہ صرف واحد متکلم یا جمع متکلم کا استعمال کسی نظم کو داخلی اسلوب نہیں بخش دیتا۔ اگر ایسا ہوتا تو ایلیٹ کی Gerontion ذاتی اظہار کا عظیم ترین کارنامہ ہوتی۔ (یہ اور بات ہے کہ Gerontion بھی راشد کی متذکرہ اچھی نظموں کی طرح Epic اسلوب کے دھیمے وقار سے بھر پور ہے۔ فرق صرف درجے کا ہے نوع کا نہیں۔) لا=انسان کی بیش تر نظموں میں واحد یا جمع متکلم نظر آتا ہے، لیکن عام طور پر اس کی شکل کا صرف ایک دھندلا نقش بن پاتا ہے۔ صرف وہ نظمیں جن میں واحد متکلم نے نقاب اتار دی ہے (یا اوڑھ لی ہے) مثلاً حسن کوزہ گر، پیرو چلا آرہا ہوں سمندروں کے وصال سے، داخلی اظہار کے ذیل میں آتی ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہی وہ نظمیں ہیں جن میں ''خارجی مسائل'' کا انعکاس بالکل نہیں یا بہت کم نظر آتا ہے۔

ان صفحات معترضہ کے بعد میں اپنے اس بیان پر واپس آتا ہوں کہ راشد کی وہ نظمیں بھی جن میں ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' یا ''دہی کشف ذات کی آرزو'' کے برعکس آہنگ اور معنی کی سطحیں الگ الگ نہیں ہیں (یعنی وہ نظمیں جن میں معنی، یعنی رچرڈس کی زبان میں

Thought، نظم کی ہیئت خلق کرنے میں آہنگ سے زیادہ حصہ لیتا ہے) اپنے آہنگ کے اعتبار سے فوری تاثر پیدا کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پیکر یا معنی ابہام کے نہ ہوتے ہوئے بھی راشد کی کوئی نظم ''غوروفکر کی ایک فضا'' قائم کیے بغیر ختم نہیں ہوتی۔ (خود راشد کے الفاظ میں یہی شعر کا مقصد ہے۔) یہ تصور کرنا مشکل ہے کہ اگر راشد کے یہاں آہنگ میں اتنا تنوع اور ان کے کان اتنے سریع الحس نہ ہوتے تو تعارف، گداگر، آنکھیں کالے غم کی، زندگی سے ڈرتے ہو، جیسی نظمیں کتنی مشکل سے ہضم ہوتیں۔

''تسلسل کے صحرا میں'' اس کلیے کی مثال ہے کہ راشد کی بعض نظموں میں معنی کی پیچیدگی کے باوجود آہنگ کا عمل اتنا منفرد اور ممتاز ہے کہ آہنگ تقریباً ایک علیحدہ اکائی بن جاتا ہے۔ یہ صورت اقبال کے یہاں بہت کم ہے، غالب کے یہاں تو ہرگز نہیں۔ میں اسے راشد کا مخصوص کارنامہ سمجھتا ہوں۔ بہ ظاہر یہ نظم اس خیال پر تعمیر کی گئی ہے کہ وقت ایک اٹوٹ Continuum ہے۔ وقت ایک صحرائے تسلسل ہے، یہ بنیادی حقیقت نظم کے عنوان ہی کے ذریعہ پیش کی گئی ہے۔ لیکن وقت ایک صحرائے تغیر بھی ہے، جو تغیر ہے وہی تسلسل ہے، بلکہ دراصل وقت کا صحرا ریت گھڑی سے گزرتی ہوئی ریت کی طرح ذرہ ذرہ منقسم ہے، اور ان منقسم ذروں کو وحدت کے رشتے میں پرونے والی شے کبھی تو پاؤں کی چاپ ہے، کبھی کسی طائر شب کی لرزش، کبھی پہاڑ سے اترتی ہوئی پانی کی لکیر۔ لیکن یہ سب بھی ظاہری شکلیں ہیں، دراصل یہ ساری ریگ و ہوا اور سمت و صدا کی آویزش اور بہم پیچیدگی محبت کی جلوہ گری ہے۔ محبت تغیر ہے، تغیر تسلسل ہے، تسلسل وقت ہے۔

وہ سمت و صدا جو سفر
کا نشاں تھیں
وہی ملتجائے سفر بن گئیں!
تسلسل کے صحرا میں ریگ و ہوا، پاؤں کی چاپ
سمت و صدا
تسلسل کا راز نہاں، تغیر کا تنہا نشاں
محبت کا تنہا نشاں

اس طرح نظم کئی علامتی استعارے مختلف سمتوں میں لے جاتے ہیں، Continuum کا

احساس ہوتا ہے، لیکن خود اس کا وجود ایسا بوقلموں ہے کہ کبھی علت بن جاتا ہے، کبھی معلول۔ یہ سب سطحیں پڑھنے والے پر اپنا تاثر بہ یک وقت پیدا کرتی ہیں، وہ استعاروں کو الگ الگ کرکے دیکھنے کا عمل بہت بعد میں شروع کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نظم کا آہنگ ایک مسلسل لیکن سست رو، تقریباً غیر محسوس اور خواب ناک بہاؤ کی ہیئت خلق کرتا ہے۔ غیر محسوس اور خواب ناک بہاؤ کی یہ ہیئت سب سے پہلے متشکل ہوتی ہے اور معنی تک فوراً رسائی کر دیتی ہے۔ اس کے بعد ہی ان پیچیدہ ابعاد کی طرف ذہن متشکل ہوتا ہے جنھیں انسلاک اور تلازے اور استعارے کی روشنی میں سمجھا جاسکتا ہے۔ اس طرح بہ ظاہر مختلف ہوئے کے باوجود یہ نظم ''میرے بھی ہیں کچھ خوب'' سے اصلاً مختلف نہیں ہے، کیونکہ دونوں نظموں میں ہماری رہنمائی آہنگ ہی کے ذریعہ ہوتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' میں معنی کو تلاش کرنے کے لیے بہت دور نہیں جانا پڑتا۔

ان خارجی ترکیبوں کا تجزیہ کیجیے جن کے ذریعہ خواب ناک بہاؤ کی ہیئت خلق ہوئی ہے تو وہی سب ہاتھ آتا ہے (طویل مصوتے، اندرونی قافیے، رائے مہملہ کی کثرت وغیرہ) جو ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' کے مطالعہ سے حاصل ہوا تھا۔ لیکن یہاں ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' کے مقابلے میں وقفے Pause زیادہ ہیں اور ساری نظم جزر کے آہنگ میں ہے۔ زیادہ تر سطریں الف ممدودہ یا یائے مجہول پر ختم ہوئی ہیں، یا اگر آخر میں کوئی مصمتہ بھی ہے تو اس کے فوراً پہلے الف ممدودہ یا یائے مجہول ہے، جس کی وجہ سے آہنگ میں Trail کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے:

(1) تسلسل کے صحرائے جاں سوختہ میں\
صدائیں، بدلتے مہ و سال\
ہوئیں، گزرتے خدو خال\
تنہا نشان فراق و وصال

(2) صبا ہو کہ صرصر کہ بادِ نسیم\
درختوں کی ژولیدہ زلفوں میں بازی کناں\
اور درختوں کے تپتے ہوئے سرخ ہونٹوں\
سے بوسہ ربا

(3) پہاڑوں سے پانی کے باریک دھارے
فرازوں سے اترے، بہت دور تک دشت دور
میں مچلتے رہے، پھر سمندر کی جانب بڑھے
اور طوفاں بنے،
ان کی تاریک راتیں سحر بن گئیں

یہ نکتہ ملحوظ خاطر رہا ہے کہ اس نظم میں جو مختلف استعارے یا اشارے استعمال ہوئے ہیں وہ سب ایک دوسرے سے بالکل غیر مربوط ہیں، (ریگ و ہوا، پاؤں کی چاپ، سمت و صدا، ریت ٹیلا، جاں بہ لب طائر شب وغیرہ)۔ ان کو مربوط کرنے والا یہی آہنگ ہے جو شروع سے آخر تک یکساں ہے۔ گویا یہ آہنگ خود اس تغیر یا تسلسل کی علامت بن گیا ہے جو ذرہ ذرہ گزرتے ہوئے لمحوں کو وحدت بخشتا ہے۔

اب اگر آپ یہ پوچھیں کہ اتنی تفصیلی گفتگو کے باوجود میں نے سیاسی مسائل کی طرف راشد کے رویے، مذہب، سیاست اور عشق (علی الخصوص مذہب اور سیاست) سے ان کی دل چسپی، انسان دوستی، استعمار اور جبر (چاہے وہ وقت کا ہو چاہے انسان کا) کے خلاف ان کے احتجاج، ان کے مفکرانہ، خطیبانہ، پیمبرانہ لہجے کی جلالت وغیرہ کو کیوں نظر انداز کر دیا؟ تو میں یہی کہوں گا کہ میری نظر میں راشد کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کو اپنے انتہائی بیدار سماجی اور سیاسی شعور کے ہاتھوں اونے پونے نہ بیچ کر شاعرانہ آہنگ کے پاس رہن رکھ دیا۔ یہ ایسی ٹیڑھی منزل ہے جسے ہر شاعر خوش اسلوبی سے سر نہیں کر سکتا۔ باقی رہا سماجی اور سیاسی شعور، تو وہ ہر دکان پر ملتا ہے۔

(1970)

غالب اور جدید ذہن

بڑی شاعری کی ایک پہچان یہ ہے کہ ہر زمانہ میں اس کے پرستار اس کی بڑائی کی جو وجہیں ڈھونڈتے ہیں وہ اکثر ایک دوسری سے مختلف ہوتی ہیں۔ اس بات پر سب کا اتفاق ہوتا ہے کہ یہ شاعری بڑی ہے لیکن کیوں بڑی ہے؟ اس سوال کے جوابات نہ صرف مختلف ہوتے ہیں بلکہ اکثر دو مختلف نسلیں جو جوابات ڈھونڈتی ہیں وہ ایک دوسرے سے متخالف اور متغائر بھی ہوتے ہیں۔ اس کی کئی وجہیں ہیں۔ بنیادی وجہ تو یہ ہے کہ اپنی داخلی وحدت کے باوجود بڑی شاعری اتنی مختلف اللون ہوتی ہے کہ اس میں بہ یک وقت کئی طرح کی افتاد مزاج اور طرز فکر رکھنے والے لوگوں کو مطمئن اور متحرک کرنے کی صلاحیت موجود ہوتی ہے۔ دوسری وجہ یہ بھی ہے کہ ہر زمانے کا نقاد اور قاری اپنے بعض مخصوص تقاضے بھی رکھتا ہے جو دوسرے زمانوں میں نا معتبر اور غیر اہم ہو جاتے ہیں۔ کچھ خود غرضی یا پہلے سے طے کردہ اصولوں کی بھی کار فرمائی ہوتی ہے۔ مثلاً میں نے یہ فرض کر لیا کہ سنگ مرمر اچھی چیز ہے لہٰذا اس کا تذکرہ شاعری میں ہونا چاہیے۔ اب میں اپنی پسندیدہ شاعری میں یا اپنے موضوع بحث شاعر میں سنگ مرمر کا ذکر ڈھونڈ نکالوں گا۔ یہاں بجائے ''سنگ مرمر'' کوئی مخصوص جذباتی رجحان یا فکری میلان یا ''طرز احساس'' کہہ دیا جائے تو بات فوراً صاف ہو جاتی ہے۔ شاعری چونکہ اشیاء کا نہیں بلکہ اشیاء سے متعلق (اور غیر اشیاء سے بھی متعلق) تجربات کا اظہار کرتی ہے۔ اس لیے کسی بھی قابل لحاظ شاعر میں اپنا مخصوص جذباتی رجحان یا فکری یا طرز احساس ڈھونڈ لینا قاری کے لیے کچھ مشکل نہیں ہوتا۔ ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ شاعری چونکہ انسانی روح کے اصلی اور قبل التاریخی تجربات کو کریدتی اور انھیں دوبارہ زندہ کرتی ہے۔ اس لیے ہر بڑی شاعری لامحالہ ہر دور کے مخصوص گشٹالٹ Gestalt سے کہیں نہ کہیں کوئی نہ کوئی نقطہ ارتباط پیدا کر لیتی ہے۔

اس اصول کی روشنی میں یہ بات زیادہ لائق تعجب نہیں ٹھہرتی کہ عبدالرحمٰن بجنوری نے غالب کو حکیم اور سائنس داں کہا تو جدید نقاد انھیں ایک ایسے علامتی نظام کا خالق ٹھہراتا ہے جس میں انسان کی مرکزی حیثیت بھی ایک مبہم علامت کی سی ہے، جو ہے بھی اور نہیں بھی۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس تشخیص تک پہنچنے کے لیے کہ غالب کا کلام ایسے علامتی نظام کا حامل ہے، تنقیدی فکر کے علاوہ اس بنیادی فکر کو کام میں لانا پڑا ہوگا جو شاعر سے متاثر ہوتی ہے اور خود شاعری بھی جس سے متاثر ہوتی ہے۔

یہ بات تو تسلیم شدہ ہے کہ جب میں ''جدید نقاد'' کی اصطلاح استعمال کرتا ہوں تو یہ پہلے سے فرض کر لیتا ہوں کہ وہ جدید ذہن کا مالک ہوگا۔ لیکن جدید ذہن کا تعین کیے بغیر یہ واضح نہیں ہوسکتا کہ غالب کے کلام کا جو ذہنی جواب Response جدید نقاد نے دریافت کیا ہے، اس کی اعتباریت اور وقعت کیا ہے؟ یہ نکتہ قابل لحاظ ہے کہ نقاد اپنے دور سے الگ کوئی چار آنکھ والا جانور نہیں ہوتا جو ایسی چیزیں دیکھ لیتا ہے جن کا وجود دوسروں کے لیے اگر معدوم نہیں تو کم سے کم مشتبہ ضرور ہوتا ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ جس طرح ہر دور کی شاعری اس کے اپنے تقاضوں کی مرہون منت ہوتی ہے ،ویسے ہی ہر دور کی تنقید بھی ان مخصوص فکری رجحانات کے ذریعے معرض وجود میں آتی ہے جو اس عہد کا خاصہ ہوتے ہیں۔ مثلاً اصل الاصول سے حالی نے بحث کی، احتشام حسین نے بھی اور افتخار جالب نے بھی۔ بہت سی باتیں ایسی ہیں جن کے سلسلے میں ان تینوں کے دریافت کردہ نتائج یکساں ہیں، لیکن پتے کی بات یہ ہے کہ کسی بات کی تردید یا تصدیق کے لیے جو دلائل حالی نے دیے ہیں وہ دلائل احتشام حسین کے نہیں ہیں۔

اور جو احتشام حسین کے ہیں وہ افتخار جالب کے نہیں ہیں۔ اس طرح صرف یہ کہہ دینے سے کام نہیں چلے گا کہ جدید نقاد نے غالب میں کچھ نئی باتیں دریافت کی ہیں، یہ کہنے کے ساتھ ساتھ اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ جدید نقاد نے غالب میں جو نئی باتیں ڈھونڈی ہیں یا غالب کی جو معنویت اب ثابت کی ہے وہ جدید عہد کی صورت حال کا ایک حصہ ہے اور اس کا وجود بھی جدید عہد میں ہی ممکن تھا۔

تو پھر ''جدید ذہن'' سے کیا مراد ہے۔ اتنی بات تو بڑے سے بڑا مولوی بھی مانے گا کہ دسمبر 1972 یا فروری 1973 میں سانس لینا ہی جدید ذہن کی ضمانت نہیں ہے۔ لیکن ایسا

بھی نہیں ہے کہ دسمبر 1972 یا فروری 1973 میں سانس لینے والے لوگ ویسے ہی ہیں اور وہی ہیں جیسے کہ غالب کے ہم عصر تھے۔ غالب کے فارسی کلیات کی اشاعت دوم (مطبوعہ نول کشور پریس) کا جو نسخہ اب میرے پاس ہے اس پر صاحب ذوق مالک کتاب نے جگہ جگہ صاد بنائے ہیں اور آخری صفحے پر لکھا ہے کہ یہ صاد میں نے چالیس برس پہلے بنائے تھے۔ اب جو کلیات دوبارہ دیکھا تو بہت سے شعر توجہ کے لائق نہ ٹھہرے اور کچھ ایسے شعروں نے بھی متاثر کیا جو ایام جوانی میں لائق اعتنا نہ ٹھہرے تھے۔ اسی طرح ہمارے آپ کے زمانے میں غالب کا کلام پڑھنے والے چاہے نئے لوگ ہوں یا پرانے، ان کے رد و قبول کے معیار میں اس ہوا کی آمیزش ضرور ہے جو آج اس ملک میں بہتی ہے اور جو اس ہوا سے مختلف ہے جس میں غالب یا حالی یا بجنوری سانس لیتے تھے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جدید ذہن کی کچھ مخصوص نشانیاں ہیں اور وہ نشانیاں جس شخص میں بیش از بیش پائی جائیں گی، اس کا ذہن جدید کے معیار پر بیش از بیش پورا اترے گا۔ ابھی حال میں ایک مغربی ماہر سماجیات نے کہا ہے کہ موجودہ طریقۂ تعلیم سے بے اطمینانی اور عملی زندگی میں اس کے بے مصرف ہونے کا احساس آج تمام دنیا کے نوجوانوں میں مشترک ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ نوجوان کسی نئے آسمان سے اترے نہیں ہیں، ناری اور بے اطمینانی کا احساس در اصل ہمارے دور کا مزاج ہے اور اسے جدید ذہن کی سب سے بڑی پہچان کہہ سکتے ہیں۔ محمد حسن عسکری نے ایک بار کہا تھا کہ جب میں لوگوں کو پریشان اور آشفتہ خاطر دیکھتا ہوں تو افسوس کرتا ہوں کہ یہ لوگ بودلیئر Baudelaire کو کیوں نہیں پڑھتے۔ ممکن ہے اب ان کا خیال بدل گیا ہو، لیکن ان کی اس رائے میں ایک بڑا اہم نکتہ پنہاں ہے۔ بے اطمینانی کی جس فضا میں ہم آج زندہ ہیں، اس کا بدل Compensation یہی ہوسکتا ہے کہ ہم ایک ایسی علامتی دنیا تلاش کریں یا خلق کریں جو موجودہ عالم کون و فساد کی تلافی کر سکے۔ ہمارے عہد میں شاعری کے علامتی مفاہیم ڈھونڈنے کی جو کوششیں ہیں وہ اسی تخلیقی تلافی کا غیر شعوری اظہار ہیں۔ سوئفٹ Swift کا تمثیلی مسافر جب گھوڑوں کی سر زمین میں پہنچتا ہے تو اسے یہ جان کر حیرت ہوتی ہے کہ وہاں کے لوگ لفظ ''جھوٹ'' سے ناواقف ہیں اور جب گلیور Gulliver انھیں سمجھاتا ہے کہ جھوٹ کیا چیز ہے تو وہ اس کے لیے ''وہ جو نہیں ہے'' کی اصطلاح وضع کرتے ہیں! سیاست اور مادہ پرستی کے ہاتھوں سچ کی جو درگت بنی ہے اور سائنس نے جس طرح بہت سی سچائیوں کو جھوٹ ثابت

کرنے کی فہم کا آغاز کیا ہے اس کی ایک بازگشت آرویل کے یہاں سونفٹ کے دو سو برس بعد ملتی ہے۔ آرویل کہتا ہے کہ ہمارے عہد کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ سیاست نے الفاظ کے معنی بدل دیے ہیں۔ اس لیے جدید ذہن کی بے اطمینانی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ وہ الفاظ کی اصلی اور فطری تخلیقی قوت کو تسلیم کرتا ہے اور انھیں اسرار اور علامت کی شکل میں پہچانتا ہے۔ لفظ کی موجودہ تحقیر و تذلیل کا ردعمل لفظ کی تقدیم اور تمجید کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ اس کا اظہار ایک طرف تو وٹ گنش ٹائن Wittgenstein کے اس نظریے میں ہوا ہے جس کی رو سے تمام الفاظ تصویریں ہیں، اس مفہوم میں تمام الفاظ کسی نہ کسی اور چیز کی علامت ہیں۔ دوسری طرف مثلاً سوسن لینگر کا یہ کہنا کہ "فن ایسی ہیئتوں کی تخلیق ہے جو انسانی احساس کی علامت ہیں"۔ اور اس نتیجے پر پہنچنا کہ فن ایک طرح کی مفصل اور منضبط خفیہ تحریر Code ہے، لفظ کی اسراری وجود کی تصدیق کرتا ہے۔ وہائٹ ہیڈ اور رسل نے ریاضیاتی علامت اور غیر ریاضیاتی علامت کی توضیح کرتے ہوئے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ریاضی درحقیقت اعدادی اوسط Statistical Average کی زبان میں بات کرتی ہے، جب کہ شاعری آفاقی حقیقت کے کسی مخصوص نمونے کو منور کر کے اس میں ڈرامائی تناؤ پیدا کر دیتی ہے۔ اس سلسلے میں فلپ ہابز بوم Phillip Hobsbaum کو سنیے۔

> لہٰذا ریاضی کسی مقررہ صورت حال کی تجرید کرتی ہے۔ ہمیں اس کی عام سطح سے آگاہ کرتی ہے۔ اس کا اعدادی اوسط بتاتی ہے اور کسی منطقی پیٹرن Pattern کی شکل میں اس کی تعمیم کر دیتی ہے۔ جب کہ شاعری کو یوں سمجھیے کہ وہ کئی مقررہ صورت حالات میں سے کسی ایک کو منور کرتی ہے، اس کے خصائص بیان کرتی ہے اور اس کی معنویت اور اہمیت واضح کرتی ہے۔ ریاضی، آفاقی حقیقت کو کسی واحد فارمولے کے حدود میں پیش کرتی ہے۔ شاعری، آفاقی حقیقت میں ڈرامائی تناؤ اس طرح پیدا کر دیتی ہے کہ وہ اس کے کسی مخصوص نمونے کی گہرائیوں میں اتر جاتی ہے۔

رسل نے بتایا ہے کہ الفاظ کی کارفرمائی صرف ان حقائق کو واضح کرنے تک محدود نہیں ہوتی جو ان کے ذریعہ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ زبان کو اس کے معنی سے الگ کر کے سمجھنے کی کوشش کرنا بے فائدہ ہے اور کسی لفظ کے ایک متعین معنی ہونے کے باوجود اس کے کثیر التعداد انسلاکات بھی ہوتے ہیں جو معنی کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس کا احاطہ

جدید ذہن ہی نے کسی حد تک کیا ہے۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال ہابز بوم نے بلیک Black کے کلام سے ڈھونڈی ہے۔ بلیک نے ایک نظم میں "تاریک شیطانی کارخانوں" کا ذکر کیا ہے۔ ایک نقاد نے کہا کہ تاریک شیطانی کارخانے دراصل گرجا گھر ہیں۔ دوسرے نے کہا کہ یہ کپڑے کی ملیں ہیں۔ تیسرے نے کہا کہ یہ الفاظ جدید قاری کے ذہن میں صنعتی انقلاب کا تاثر لامحالہ پیدا کرتے ہیں۔ ایک اور نقاد نے کہا کہ ان الفاظ سے بلیک نے غالباً "صنعتی انقلاب کی تباہ کاریاں" مراد لی ہوں گی۔ سب سے اچھی بات ایک اور نقاد نے کہی کہ ان الفاظ کا فوری ردعمل اتنا شدید ہے کہ ان کے معنی کے قطعی تعین پر اتفاق رائے غیر ضروری ہے۔ اس کی تفصیل میں جائے بغیر بھی یہ بات آسانی سے دیکھی جا سکتی ہے کہ لفظ کی پر اسرار قوت کی اس توصیف و تمجید میں ایک مخصوص جدید رویے کی کارفرمائی ہے۔ جسے علامتی اسرار پرستی سے تعبیر کرنا غلط نہ ہوگا۔

اس علامتی اسرار پرستی کی بڑی وجہ یہی ہے کہ جدید ذہن لفظ کی تذلیل کے خلاف احتجاج کرتا ہے۔ لفظ کی تذلیل کا ایک اہم لیکن غیر محسوس اظہار اسرار کے فقدان میں نظر آتا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب زمین انسان کے سامنے ایک بند کتاب کی طرح تھی۔ چیزیں تھیں بھی اور نہیں بھی۔ بہت ساری چیزیں نئی تھیں، اور بہت ساری چیزیں بے حد پرانی تھیں، اس قدر پرانی کہ ان کی اصل کا پتہ نہ تھا۔ انسان قدم قدم پر اسرار سے دو چار ہوتا تھا جو اسے متحیر بھی کرتے تھے، خوف زدہ بھی کرتے تھے، خوش بھی کرتے تھے اور غمگین بھی کرتے تھے۔ تیز رفتاری ایک جادوئی عمل تھا۔ آواز کو دور دور تک پہنچانا، چھپی ہوئی چیزوں کو دیکھ لینا، اگلی پچھلی باتوں کو جان لینا، یہ سب کراماتیں تھیں، جدید سائنس اور سیاست اصلاً کس قدر نارس اور ناکام ہیں، یہ کم لوگ جانتے ہیں۔ روز کا مشاہدہ تو یہی ہے کہ اب کائنات میں کوئی راز باقی نہیں رہا۔ اب ہر چیز کے بارے میں فیصلہ ہو سکتا ہے کہ یہ ہے کہ نہیں ہے انسان کی قوتیں بہ ظاہر غیر معمولی کارنامے انجام دے رہی ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ اب ہماری دنیا اسرار کے بجائے ریاضی کے فارمولے کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ یہ صورت حال اتنی شدید ہوگئی ہے کہ جنوں، پریوں، دیویوں اور چڑیلوں کی وہ کہانیاں بھی ہمارے بچوں کو نہیں سنائی جاتیں جن پر آج سے تیس بتیس برس پہلے ہم پلے بڑھے تھے۔ کچھ دن ہوئے ایک انگریزی پبلشر نے بچوں کی کہانیوں کا نیا ایڈیشن شائع کیا ہے جس میں سے اس طرح کے تمام واقعات حذف کر دیے

گئے ہیں جن میں اسرار خوں ریزی اور غیر انسانی طاقتوں کا ذکر تھا۔

جدید ذہن کی تلاش یہ ہے کہ وہ دنیا کو ریاضی کے فارمولے کے بجائے ایک نرم گرم اور نیم روشن حقیقت کی طرح دیکھے، ایک ایسی دنیا جس میں اسرار کا سر چشمہ جاسوسی ناول اور سائنسی فکشن نہ ہو بلکہ وہ غیر قطعی اور نامانوس مگر ہر جگہ موجود رہنے والی حقیقتیں ہوں جن کی بنا پر انسان دنیا کو اپنا گھر سمجھتا ہے اور پھر بھی خود کو اجنبی پاتا ہے۔

لہٰذا جدید ذہن کی مخصوص نشانیاں یہ ہیں: ایک فطری بے اطمینانی اور نارسائی کا احساس، لفظ کا احترام اور وسیع المعنی ہونے کی وجہ سے اس کی علامتی حیثیت کی تصدیق، اپنی ذات (کائنات صغریٰ) میں اور اپنی ذات کے باہر (کائنات کبریٰ) بھی اسرار کی تلاش۔ جدید ذہن (جدید نقاد جس کا نباض ہے) غالب کے کلام کی جس صفت کی طرف سب سے پہلے متوجہ ہوتا ہے وہ اس کی طلسمی اور اسراری فضا ہے۔ یہ فضا چند الفاظ کے استعمال سے وجود میں آئی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ الفاظ صرف غالب ہی نے استعمال کیے ہیں۔ مگر ایسا ضرور ہے کہ ان میں سے کچھ الفاظ غالب کے علاوہ دوسروں نے بہت کم استعمال کیے ہیں۔ اور یہ سارے کے سارے الفاظ غالب کے یہاں جس کثرت سے آئے ہیں اس کی مثال اردو شاعری میں کہیں نہیں ملتی، میر و اقبال کے یہاں بھی نہیں۔ حالانکہ ان دونوں کے کلام میں بھی طلسم اور اسرار کی فضا ملتی ہے۔ غالب کے یہاں طلسمی فضا کی شدت و قوت کی دو خاص وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ انھوں نے ان الفاظ کو بعض ایسے Combination میں استعمال کیا ہے جو نہ صرف انوکھے ہیں بلکہ توسیع معنی کا کام کرتے ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، طلسمی فضا خلق کرنے والے الفاظ میں بعض ایسے ہیں جو غالب کے علاوہ دوسروں نے کم استعمال کیے ہیں اور فضا خلق کرنے والے تمام الفاظ کی تکرار جس حد تک غالب کے یہاں ہے اس حد تک اور کہیں نہیں ملتی۔ لیکن دوسرا نکتہ یہ ہے کہ ان تمام الفاظ کو بہت آسانی سے کئی الگ الگ لڑیوں میں پرونا ممکن ہے اور آخری تجزیہ میں یہ سب لڑیاں باہم دگر مربوط اور منسلک معلوم ہوتی ہیں۔ اس طرح ایک دائرہ بن جاتا ہے۔ جس میں آغاز اور اختتام یک جا ہو جاتے ہیں۔

میں اس بات کی وضاحت دوبارہ کرنا چاہتا ہوں کہ طلسمی فضا سے میری مراد محض اس قسم کی فضا نہیں ہے جو تخلیقِ معنی کے بجائے تخلیقِ تاثر کا کام کرتی ہے۔ تخلیقِ تاثر کو معنی سے

بہت ہلکا علاقہ ہوتا ہے۔ تاثر اور انسلاک Association ایک ہی چیز نہیں ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ کوئی شعر چند الفاظ کے سہارے کوئی تاثر چھوڑ جائے لیکن ان الفاظ میں معنی کی کوئی گہرائی یا پیچیدگی نہ ہو اور جو تاثر پیدا ہو وہ بامعنی تو ہو، لیکن معنی خیز نہ ہو۔ مثلاً سودا کا یہ شعر دیکھیے۔

اے ساکنان کنج قفس صبح کو صبا سنتی ہی جائے گی سوئے گل زار، کچھ کہو

یہ شعر انتہائی خوش گوار تاثر پیدا کرتا ہے اور اس تاثر کا وجود جن الفاظ کا مرہون منت ہے، وہ کسی علامتی نظام سے پیوستہ نہیں ہیں، بلکہ ایک روایتی Conventional اسکیم کے پابند ہیں۔ مثلاً ''صبا'' کے ساتھ ''صبح'' کا تصور ایک Convention ہے۔ اگر مصرع یوں ہو جائے ع اے ساکنان کنج قفس رات کو صبا، تو معنویت میں کچھ فرق نہیں آئے گا، اگر چہ تاثر کم ہو جائے گا (یہاں زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس شعر کا تاثر ہی اس کی معنویت ہے۔) اسی طرح ''قفس'' کے ساتھ ''گل زار'' کا لفاظ بھی ایک Conventional اسکیم کے ماتحت ہے۔ اگر مصرع یوں ہو جائے ع سنتی ہی جائے گی سوئے دل دار کچھ کہو، تو بھی لطف میں تخفیف کے باوجود معنی میں کوئی خاص فرق نہیں پڑے گا۔ اس طرح اس شعر میں کنج قفس، صبح، گل زار، معنی سے زیادہ فضا خلق کر رہے ہیں۔ اس کی بر خلاف اس غزل کا مقطع پڑھیے۔

عالم کی گفتگو سے تو آتی ہے بوئے خوں سودا ہے اک نگہہ کا گنہگار، کچھ کہو

''گفتگو'' اور ''بوئے خوں'' میں روایتی ربط نہیں ہے، اس طرح ''اک نگہہ کا گنہگار'' ہونا اور پھر ''کچھ کہو'' یا کچھ کہنے یا کچھ سننے کی آرزو کرنا راویت سے زیادہ استعارے کے بندش میں بندھے ہوئے ہیں، ورنہ گفتگو میں کوئی بو نہیں ہوتی اور نہ گنہگار نگہہ کچھ کہتی یا سنتی ہے۔ لہذا اس شعر میں بے چارگی اور خوف کی جو فضا ہے وہ معنوی حکم رکھتی ہے، تاثر اتی نہیں۔ اس کے کلیدی الفاظ ''عالم کی گفتگو'' ''بوئے خوں'' ''نگہہ کا گنہگار'' اور ''کچھ کہو'' اگر بدل دیے جائیں تو شعر کسی کام کا نہ رہے گا۔ غالب کی طلسمی فضا بذات خود بامعنی ہے۔ اگر بذات خود بامعنی نہ بھی ہوتی تو بھی وہ ایک غیر معمولی قوت اور کشش کی حامل ہوتی، کیونکہ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، یہ طلسمی دنیا ہمارے عہد کے ریاضیاتی اور بنجر عقلیت کے صحرا کا ایک خوبصورت اور مقصود بالذات بدل ہوتی ہے۔ لیکن بجائے خود معنی خیز ہو کر اس طلسمی دنیا نے

وہ مرتبہ حاصل کر لیا ہے جو ہمیں شیکسپیئر اور De La Mare میں فرق کرنا سکھاتا ہے۔ خود ہمارے یہاں بھی مثلاً منیر نیازی سے لے کر عادل منصوری تک جو طلسماتی دنیا ملتی ہے وہ مکمل طور پر معنی خیز نہیں بن پائی ہے، (کیونکہ اس کی مختلف علامات باہم دگر پیوست نہیں ہیں۔) غالب کی دنیا ایک دائروی شکل رکھتی ہے، اس لیے قائم بالذات ہے۔ منیر نیازی اور عادل منصوری ابھی مختلف لیکروں کو دائرے کی شکل نہیں دے سکے ہیں۔ اس لیے ان کے یہاں غیر تکمیلیت کا احساس ہوتا ہے۔ غالب کی طلسمی دنیا کے مکمل ہونے یعنی معنی خیز ہونے سے میری کیا مراد ہے، اس کی وضاحت شاید چنداں ضروری نہ ہو۔ پھر بھی مثال کے طور پر کسی جنوں پریوں والی کہانی کا تصور کیجیے۔ ایک بد مزج پری جو بادشاہ سے ناراض ہے، شہزادی کی شادی کے وقت اس کے سر میں ایک کیل ٹھونک دیتی ہے۔ جس کے نتیجے میں شہزادی چڑیا بن کر اڑ جاتی ہے۔ اگر شہزادی کے سر میں ٹھونکی ہوئی کیل محض ایک پر اسرار واقعہ ہے تو اپنی جگہ پر شاید قوت رکھنے کے باوجود اسے کسی معنوی نظام کا رکن سمجھنا ممکن نہ ہوگا۔ لیکن اگر اس واقعے کے کچھ علاماتی یا استعاراتی پہلو بھی ہیں (مثلاً سر میں ٹھونکی ہوئی کیل دراصل زمین کے بنجر Infertile ہو جانے یا انسانی روح کو زنجیر پہنانے یا بالغ ہونے کے اسرار میں Initiation کا استعارہ ہے یا ان کیلوں کی علامت جو مصلوب کرتے وقت جسم میں ٹھونکی جاتی ہیں۔) تو فوراً ایک معنوی نظام برپا ہو جاتا ہے۔ اس معنوی نظام کا جواز خود اس کے اندر موجود ہوتا ہے۔ جیسا کہ والیری Valery نے کہا ہے۔ ''نقاش کا کام یہ ہے کہ وہ ان چیزوں کی تصویر کشی کرے جو دکھائی دینی چاہئیں نہ کہ ان چیزوں کی جو دکھائی دیتی ہیں''۔ وہ چیزیں جو دکھائی دینی چاہئیں دراصل وہ علامتی مفاہیم ہیں جو اصل شے کو اکثر پس پشت ڈال دیتے ہیں۔ اسی بات کو والیری نے یوں بھی کہا ہے کہ میں ایک مبہم فکر کو ایک روشن فکر کے بدلے قبول کر لیتا ہوں۔ ابہام شاعرانہ معنویت کا جزو لازم ہے لیکن اسے خود کفیل ہونا چاہیے۔ یعنی اس ابہام کے ذریعہ جو دنیا خلق کی جائے اس میں تکمیل کا پہلو آغاز اور انجام کی شکل میں نہ ہو، بلکہ ایک آزاد نمو Free Growth کے طور پر ہو۔ ایسی دنیا میں ہر چیز ایک دوسرے سے اس طرح پیوستہ ہوتی ہے کہ سفید و سیاہ کا فرق مٹ جاتا ہے۔ اس تمہید کی روشنی میں مندرجہ ذیل فہرست پر غور کیجیے:

شوق، جلوہ، وحشت، حیرت، تماشا، آئینہ، جوہر

جوہر، طوطی، سبزہ، لالہ، سویدا، سیاہ
سیاہ، داغ، دود
دود، شرر، بجلی، برق، خورشید، شمع، آتش، چراغ، شعلہ
شعلہ، موج، دریا، بحر
بحر، حلقہ دام، تار، زنجیر
زنجیر، نالہ، فغاں، خموشی، خندہ، نوا، آواز، زخم
زخم، نگہہ، چشم، نظر، دیدہ، انتظار، خواب
خواب، عدم
عدم، دشت، صحرا، بیاباں، خاک، ذرہ، غبار، جادہ
جادہ، نقش، تپش
تپش، تصویر، طاؤس، نقش
نقش، نیرنگ، طلسم
طلسم، جلوہ، آئینہ، صحرا، خواب

ان الفاظ کی مخصوص معنویتیں بھی ہیں۔ لیکن ان کے روز مرہ کام میں آنے والے معنی اور ان کے ذریعہ وجود میں آنے والے پیکر اور تراکیب بھی اپنی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ اگر ان الفاظ کی جگہ کوئی بھی (مانوس یا نامانوس) دوسرے لفظ رکھ دیے جائیں تو چاہے وہ انھیں الفاظ کی طرح ایک دوسرے سے متحد ہوں لیکن جدید ذہن کے لیے وہ کیفیت نہیں پیدا کر سکتے جو غالب کے کلام میں اس وقت اسے ملتی ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے: مختلف الفاظ کے اس گروہ میں کئی ایسی باتیں مشترک ہیں جو دوسرے کسی گروہ میں یکجا ہونا مشکل ہے۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ الفاظ بہ یک وقت مختلف بلکہ اکثر متضاد مفاہیم کے حامل ہو سکتے ہیں۔ مثلاً آئینہ اور دیدہ کے داخلی معنی ایک دوسرے سے بہت قریب ہیں۔ آئینہ کی حیرانی مشہور ہے۔ دیدہ حیراں بھی جانا بوجھا ہے۔ وہ آنکھ بھی، جو آئینے میں خود کو دیکھتی ہے، حیران ہوسکتی ہے، اور وہ آئینہ بھی جس میں آنکھ منعکس ہے، حیران ہوسکتا ہے۔ آنکھ کے بغیر آئینے کا وجود بے معنی ہے۔ لیکن آئنہ خود بھی آنکھ بن سکتا ہے، گویا وہ چیز جو دیکھی جائے (آئینہ) دیکھنے والی چیز (آنکھ) بن سکتی ہے۔ پھر یہ بھی ممکن ہے کہ آنکھ خود

آئینے کا کام دے (یعنی عکس اس میں جلوہ گر ہو۔) اس طرح آئینہ اور آنکھ کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے۔

(1) اپنے کو دیکھتا نہیں ذوق ستم تو دیکھ آئینہ تاکہ دیدۂ نخچیر سے نہ ہو

اس شعر میں قلب ماہیت کا عمل ایک روز مرہ کی سی صورت حال اختیار کر گیا ہے۔ شکار کے دیدۂ حیراں میں عکس معشوق جلوہ گر ہے۔ اس طرح دیدہ حیراں آئینہ بن جاتا ہے (یعنی اور بھی حیران ہو جاتا ہے)۔ وہ آنکھ جس میں معشوق جلوہ نما ہے اور جس کو دیکھ کر معشوق اپنی تزئین کرتا ہے۔ گویا نظارۂ جمال کی وہ منزل ہے جہاں معشوق کے دل میں احساس جمال کو اجاگر کرنے کے لیے چشم عاشق کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر عاشق کی آنکھ نہ ہو تو معشوق کا حسن بے معنی ہے[1]۔ لیکن یہی آنکھ آئینہ بھی ہے جو کہ معشوق کو وجود حسن کا احساس دلانے کا دوسرا ذریعہ ہے۔ کیونکہ آئینے کا وجود ہی اس لیے ہوا ہے کہ جمال معشوق اس میں منعکس ہو اور اس طرح پری جلوے پر عاشق ہو جائے۔

(2) ہوا ہے مانع عاشق نوازی، ناز خود بینی تکلف بر طرف آئینۂ تمیز حاصل ہے

یہ ناز خود بینی جو آئینے کی وجہ سے پیدا ہوا ہے، خود تمیز حاصل کا آئینہ بن جاتا ہے۔ مگر بات یہیں رکتی نہیں۔ آئینے میں چہرے کا عکس یوں ہے گویا پری شیشے میں اتر آئی ہے (جیسا کہ میں نے اوپر کہا، پری جلوے پر عاشق ہو جاتی ہے) لیکن آئینہ پھر آئینہ کہاں رہتا ہے، وہ آنکھ میں تبدیل ہو ہی چکا ہے اور اب اسے دل میں تبدیل ہونا ہے۔ دل جو خون ہو جاتا ہے اور خود بھی آئینہ ہوتا ہے۔ بیدل کا شعر ہے۔

نیرنگیٔ گلشن نہ شود ہیم سفر گل آئینہ زخودی رود و جلوہ مقیم است

اب اس کی روشنی میں غالب کا شعر پڑھیے۔

(3) پری بہ شیشہ و عکس رخ اندر آئینہ نگاہ حیرت مشاطہ خوں فشاں تجھ سے

آئینہ جو بے خود ہو گیا ہے کیونکہ جلوہ اس میں مقیم ہے، وہی دل ہے جو دیدار کی حسرت میں

---

[1] جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے+سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

خون ہو رہا ہے۔ پری کا سرخ جلوہ جو آئینے میں مقیم ہے دراصل نگاہ حیرت مشاطہ کی خوں فشانی ہے اور مشاطہ بھی دراصل آئینہ ہی ہے۔ کیونکہ ناز خود بینی کا احساس معشوق کو آئینے سے ہی ہوتا ہے۔ معشوق آئینے میں خود کو دیکھ سکتا ہے اور آئینہ آنکھ ہے مگر پھر بھی وہ معشوق کو دیکھنے سے قاصر ہے۔

(4) دل خوں شدۂ کش مکش حسرت دیدار　　آئینہ بہ دست بت بت مست حنا ہے

آئینہ بہ معنی دل، بہ معنی آنکھ اور آنکھ بہ معنی آئینہ کی جو توضیح مختصراً اوپر پیش کی ہے اس کے پیچھے صوفیانہ اور اسراری فکر کا ایک طویل سلسلہ ہے غالب جس کے وارث تھے۔ ان تینوں بنیادی کرداروں کی قلب ماہیت جس ڈھنگ سے غالب کے یہاں ہوتی ہے وہ اس طلسمی دنیا کا خاصہ ہے جس میں شہزادی چڑیا بن جاتی ہے، پھول حوض بن جاتا ہے اور دریا سانپ کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس طلسمی قلب ماہیت کی کارفرمائی صرف آئینہ اور دیدہ تک محدود نہیں ہے۔ ان دو الفاظ کو میں نے محض اس بات کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے کہ متذکرہ بالا مخصوص الفاظ کی ایک معنوی خوبی یہ ہے کہ ان میں سے اکثر الفاظ متضاد ومفاہیم کے متحمل ہو سکتے ہیں۔ غالب کے ان مخصوص الفاظ میں دوسری مشترک خصوصیت یہ ہے کہ یہ سب کے سب معروضی اشیاء کا حکم رکھتے ہیں۔ مگر ان میں غیر معروض یعنی تجرید کا عنصر تقریباً اتنا ہی واضح ہے جتنا کہ معروضی شئیت کا۔ حتٰی کہ طلسم، نقش اور نیرنگ جیسے الفاظ بھی معروض اشیاء کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ دوسری طرف (یعنی معروض کا موضوع میں بدل جانا) آنکھ سے نگاہ، نگاہ سے جلوہ، جلوہ سے خواب اور خواب سے عدم کا سفر بھی بہ یک قدم طے ہو جاتا ہے۔

یاس و امید نے یک عربدہ میداں مانگا　　عجز ہمت نے طلسم دل سائل باندھا
ذرہ ذرہ ساغر مے خانۂ نیرنگ ہے　　گردش مجنوں بہ چشمک ہائے لیلیٰ آشنا
طلسم مستی دل آں موئے ہجوم سرشک　　ہم ایک مے کدہ دریا کے پار رکھتے ہیں
نگاہ دیدۂ نقش قدم ہے جادۂ راہ　　گذشتگاں اثر انتظار رکھتے ہیں
نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں　　کھینچتا ہے جس قدر اتنا وہ کھنچا جائے ہے

اس طرح کے بہت سے اشعار ہیں جن میں نقش، طلسم اور نیرنگ کو کسی معروضی حقیقت سے اس طرح پیوست کر دیا گیا ہے کہ وہ خود معروض کی شکل اختیار کر گئے ہیں۔ مثلاً تیسرے شعر میں طلسم مستیِ دل اور پہلے شعر میں طلسم دل سائل اور چوتھے شعر میں نگاہ دیدہ نقش قدم تجرید کی سطح سے الگ ہو کر تجرید اور معروض کے درمیان اس لیے معلق ہیں کہ طلسم سائل پر عجز ہمت کی ناکام صورت اور یاس و امید کی صف آرائی کے لیے عربدہ میدان کا پیکر موجود ہے۔ مستیِ دل کا طلسم دریا کے پار لہلہاتے ہوئے سے کدے اور دیدہ نقش قدم کی چمک گزرے ہوؤں کی چشم انتظار سے اس طرح مربوط ہیں کہ وہ طلسم، طلسم ہی نہیں ہے اور وہ نقش، نقش ہی نہیں ہے۔

تیسری خصوصیت جو ان الفاظ میں مشترک ہے ان کی غیر قطعیت ہے۔ اس معنی میں کہ یہ ایسی علامتوں کا حکم رکھتے ہیں جو دوسری علامتوں کے جھرمٹ میں اپنا رنگ بدل لیتی ہیں۔ مثلاً زخم کا کھلنا یا ہنسنا یا دہان زخم کی گفتگو ایک بنیادی استعارے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ایسا بنیادی استعارہ جو علامت کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ چنانچہ خندۂ زخم یا دہان زخم دراصل انسان کی بنیادی بے زبانی اور ترسیل کی کوشش کی نارسائی کی علامت ہیں۔

جب تک دہان زخم نہ پیدا کرے کوئی مشکل کہ تجھ سے راہ سخن وا کرے کوئی

معشوق سے راہ سخن وا کرنے کا ایک ہی راستہ ہے اور وہ یہ کہ دہان زخم کی گونگی زبان استعمال کی جائے۔ لسانی اظہار اس قدر ناکام ہے کہ خاموشی اس سے زیادہ بامعنی اظہار بن گئی ہے۔ اپنی بنیادی غیر قطعیت کی بنا پر زخم کا یہی علامتی استعارہ نئے نئے رنگ اختیار کرتا چلتا ہے۔

ہم غلط سمجھے تھے لیکن زخم دل پر رحم کر آخر اس پردے میں تو ہنستی تھی اے صبح وصال
زخم نے داد نہ دی تنگیِ دل کی یارب تیر بھی سینۂ بسمل سے پر افشاں نکلا
سر کھجاتا ہے جہاں زخم سر اچھا ہو جائے لذت سنگ بہ اندازۂ تقریر نہیں

دوسرے اور تیسرے شعر میں زخم کی نوعیت بہ ظاہر روایتی ہے۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں۔ تنگیِ دل کی بنا پر زخم بھی تنگ رہا، کھل نہ سکا۔ اور پتھر کھانے کی لذت تقریر کے احاطے سے باہر

ہے۔ دل کی تنگی اور زخم کی تنگی بھی اظہار کی نارسائی کی علامت ہیں۔ اور سر میں لگا ہوا زخم خود اپنی لذت کے اعتبار میں ماورائے بیان ہے۔ گویا زخم بیان کی تنگی کا استعارہ ہے اور اس کی ہنسی کھلتی ہوئی صبح کی ہنسی ہے جو زخم دل کو چھلتی ہوئی شفق کی طرح پارہ پارہ کر دیتی ہے۔ خندۂ زخم کو غلط سمجھنے سے مراد یہ ہے کہ ہم نے اسے شام وصال کی آمد بیجانہ سمجھا تھا لیکن وہ دراصل صبح وصال کی سفیدی تھی جو زخم کے اندر سے ہڈی کی شکل میں جھانک رہی تھی۔

مختلف اور متضاد مفاہیم کے حامل غالب کے یہ مرکزی الفاظ جو معروض بھی ہیں اور موضوع بھی اور جو جگہ جگہ رنگ بدلنے کے باوجود ہر جگہ اپنے بنیادی علامتی منظر سے پیوست رہتے ہیں، اپنی کیفیت اور اپنے معنی دونوں کے لحاظ سے غالب کے باب طلسم کی کلید ہیں۔ اس طلسم کا نقشہ چند لفظوں میں بنایا جاسکتا ہے۔ یہاں وہ چیزیں جو بہ ظاہر موجود معلوم ہوتی ہیں دراصل موجود نہیں ہیں۔ کوئی چیز اپنی اصلی شکل میں نہیں ہے اور کسی ایک شکل پر قائم بھی نہیں ہے۔

ہوں بہ وحشت انتظار آوارہ دشت خیال	اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشم غزال
ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے	میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے
درس عنوان تماشا بہ تغافل خوش تر	ہے نگہ رشتۂ شیرازۂ مژگاں مجھ سے

انتظار آوارہ دشت خیال کو دور سے سفیدی مارنے والی چشم غزال خود دشت خیال میں بند ہے، یعنی معدوم ہے۔ منزل اور تیزی رفتار میں جو رشتہ ہے وہ خود بیاباں کے سرگرم سفر ہونے کے باعث منقلب ہوگیا ہے۔ عنوان تماشا تغافل کے ذریعہ بہ طریق احسن سیکھا جاسکتا ہے۔ تماشا ضروری ہے لیکن یہ تماشا تبھی ہوگا جب تماشائی نہ ہو۔ ان اشعار کو لفاظی اور قول محال سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔ یہ دراصل اس قسم کے مابعد الطبیعیاتی اور اسراری تجربے کا اظہار ہے جس کے لیے ییٹس Yeats نے غالب کے کچھ ہی دنوں بعد (غالب کی وفات 1869 ییٹس کی پیدائش 1865) زندگی میں موت یا موت میں زندگی کا استعارہ وضع کیا تھا۔ ییٹس اور غالب میں کئی باتیں مشترک ہیں۔ علی الخصوص یہ کہ دونوں روز مرہ کی دنیا کی تاویل اور تعبیر اپنی ایک دنیا بنا کر کرتے ہیں جس میں مشاہدے کی قدر آنکھوں کی محتاج نہیں ہوتی۔ آج ہم جو غالب

اور یے ٹس کی طرف باربار رجوع کرتے ہیں وہ اسی وجہ سے کہ یہ دونوں جدید انسان کی کس مپری کو ایک ایسی دنیا میں پناہ دیتے ہیں جو اس دنیا سے بہت قریب ہے، جس کی یادیں جدید انسان کے اجتماعی لاشعور میں پوشیدہ ہیں۔

(1972)

1 بزم ہستی وہ تماشا ہے کہ جس کو ہم اسد :. دیکھتے ہیں چشم از خواب عدم نکشادہ ہے۔

اردو شاعری پر غالب کا اثر

بڑا شاعر اپنا کوئی اسکول قائم نہیں کرتا، یہ بات عجیب ضرور ہے لیکن اتنی عجیب نہیں جتنی یہ حقیقت کہ بڑے شاعر کی آنکھ بند ہوتے ہی جو شعری اسلوب نمودار ہوتا ہے وہ اس کے اسلوب کی تقریباً ضد ہوتا ہے، اور اگر ضد نہیں ہوتا تو اس سے قطعاً مختلف ضرور ہوتا ہے۔ یہ بات کوئی صرف اردو پر صادق نہیں آتی۔ یونان کے تینوں بڑے ڈراما نگار ایک دوسرے سے نہ صرف مختلف ہیں، بلکہ اکثر متغائر بھی ہیں۔ سکندر کے باپ کے سامنے جب ایتھنز کے قیدی لائے گئے تو وہ یوری پڈیز کے شعر پڑھ رہے تھے۔ بادشاہ اشعار سے اس درجہ متاثر ہوا کہ اس نے انھیں آزاد کر دیا۔ لیکن اس عہد میں جو شاعری ہوئی وہ یوری پڈیز سے بالکل بے گانہ تھی۔ شیکسپیئر کے بعد آنے والوں نے اس سے بالواسطہ اکتساب فیض تو کیا لیکن ان کی شاعری نے تقریباً وہ تمام اسالیب ترک کر دیے جو شیکسپیئر کا طرۂ امتیاز تھے۔ یہاں تک کہ جب ملٹن نے نظم معرا کو پھر سے برتا تو اس جیسے بددماغ شاعر کو بھی ایک تمہید لکھنا پڑی جس نے اس میں نظم معرا کا جواز پیش کیا۔ اور خود ملٹن کا اسلوب سینکڑوں برس تک انگریزی شاعری کی مستند برادری سے ناٹ باہر رہا۔ میر کا ایک زمانہ معترف تھا لیکن ناسخ و آتش کیا، مصحفی تک نے میر کی پیروی نہ کی۔ یہی حال غالب کا ہوا۔ ان کی شاعری نے رفتہ رفتہ اپنے مداح تو پیدا کر لیے لیکن ان کی طرح کا شعر کہنا کسی نے پسند نہ کیا۔ غالب کے ساتھ اگرچہ وہ تاریخی حادثات بھی ایسے پیش آئے جنھوں نے ان کے طرز کی پیروی کی راہیں مسدود کر دیں، (میری مراد حالی کے تنقیدی کارناموں، آزاد کی کوششوں اور داغ کی مقبولیت سے ہے۔ حسن کی وجہ عام مسلمان ذہن کی وہ شکست خوردگی اور سہل پسندی تھی جو انیسویں صدی کے اواخر میں عام ہوئی)۔ لیکن اگر یہ حادثات نہ بھی پیش آتے تو بھی شاید شاعری کا رنگ غالب سے مختلف ہی رہتا۔ میر کی مثال میں پیش کر چکا ہوں۔ اقبال کی مثال سامنے کی ہے۔ ان دونوں

کے فوراً بعد جو شاعری ہوئی وہ کسی بھی طرح ان کی مقلد نہیں کہی جاسکتی۔ میر کا حال تو تب بھی غنیمت ہوا لیکن اقبال کے بعد تو ترقی پسند تحریک نے فروغ پایا جو اقبال کے نظریۂ شعر اور نظریۂ حق دونوں کی تکفیر کرتی تھی۔ مغربی اسالیب سے اقبال جس قدر آشنا تھے، اتنا شاید کوئی ترقی پسند شاعر نہ تھا، لیکن اردو کو مغربی اسالیب سے آشنا کرنے کا سہرا اقبال کے سر نہ بندھا، یہ کارنامہ ترقی پسندوں نے انجام دیا۔

اس طرح یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ بڑا شاعر اپنے فوراً بعد ایک عظیم اور دور رس منفی اثر چھوڑ جاتا ہے۔ بڑے شاعر کی پہچان یہ نہیں ہے کہ اس کے بہت سے Camp Follower ہوں بلکہ اس کی پہچان یہ ہے کہ اس کے پیچھے آنے والے اس کا اسلوب ترک کر دیں۔ یہ صورت حال صرف ایک استثنا رکھتی ہے، اور وہ یہ کہ بڑا شاعر اپنے تنقیدی شعور کو کام لاتے ہوئے کچھ ایسے نظریات واضح کرے جس میں دوسرے بھی متاثر ہوں۔ یا یہ چند بڑے شاعر کسی ایسی تحریک کو جنم دیں جو دوسرے بڑے یا کم سے کم اہم شعرا کو بھی اپنی گرفت میں لے لے۔ لیکن ایسا بہت کم ہوتا ہے۔ نظریہ ساز شاعر کی مثال ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ وہ خود بہت سے چھوٹے بڑے شاعروں خاص کر لافورگ، ڈن اور ڈینٹی سے متاثر ہوا) اور تحریک ساز شاعروں کی مثال ورڈز ورتھ اور کولرج کی یا بودلیئر، ریں بو اور ورلن کی ہے۔ ورنہ حالی جن کے تنقیدی اور شعری نظریات کا اثر ایک زمانے پر پڑا، خود کوئی بڑے شاعر نہ تھے۔ غالب اور میر بہت بڑے شاعر تھے لیکن وہ نظریہ ساز یا تحریک ساز نہ تھے لہٰذا ان کے بعد جن لوگوں نے شاعری کی وہ ان کے معتقد تو رہے لیکن ان کی شاعری کو اپنا ماڈل بنانے سے دامن کشاں رہے۔ یہ غیر شعوری فرار اس قدر شدید تھا کہ غالب جیسی مسلم انفرادیت رکھنے والے شاعر کے ذہین ترین شاگردوں (مثلاً حالی) نے بھی ان کا لب و لہجہ اختیار نہ کیا۔ نواب ناظم کی البتہ ایک انوکھی مثال ہے کہ انھوں نے غالب کا اثر خاصا قبول کیا، یہاں تک کہ شیخ محمد اکرام نے ان کے کلام کو غالب کا کلام کہہ دیا لیکن مماثلت بہت سطحی ہے۔ اگر شیخ اکرام نے لفظی تجزیہ کے ابتدائی اصولوں کی ہی روشنی میں ان دونوں کے کلام کو پرکھا ہوتا تو انھیں یہ دیکھنے میں کوئی دشواری نہ ہوتی کہ ناظم اور غالب کا ذہن ایک دوسرے سے بہت مختلف ہے۔ ناظم نے غالب کے آہنگ کو تو کہیں کہیں پیدا کر لیا لیکن غالب کا بنیادی عمل، یعنی پیچ در پیچ استعارہ اور جذبہ پر فکر کا غلبہ جس کا اظہار ہمہ جہت

ابہام کی شکل میں ہوتا ہے، ناظم کی دست رس میں نہ تھا۔

کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ منفرد شاعر خود بھی اپنے بعد آنے والوں کے ایسے کلام کو پسند کرتا ہے جو اس کے رنگ کا نہ ہو۔ غالب داغ کے بڑے مداح تھے اور امیر مینائی کی غزلیں سفارش کے ساتھ چھپوایا کرتے تھے۔ اقبال سے ایک صاحب نے روشنی طلب کی تو انھوں نے ان کو عروض کی کتابیں اور جلال کا رسالہ تذکیر و تانیث وغیرہ پڑھنے کی رائے دی! میر یہ ہرگز نہیں چاہتے تھے کہ لوگ ان کی پیروی کریں، بلکہ وہ ان سے یہی کہا کرتے تھے کہ میرا کلام حافظ و سعدی کا کلام نہیں جس کی شرحیں موجود ہوں۔ اس کو سمجھنا کچھ ہنسی کھیل نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں وہ لوگوں کو اپنی تقلید کرنے کی کیا رائے دے سکتے تھے۔ اثر لکھنوی جو میر کے کلام کی قسم کھاتے تھے۔ اور غالب سے ہر اچھے شعر کے جواب میں میر کے اس سے بہتر درجنوں اشعار دکھانے کا دعویٰ رکھتے تھے کبھی اتباع میر نہ کر سکے۔ لہٰذا صورت حال یہ پیدا ہوئی کہ ایک طرف تو بڑے شاعر کے معتقدین بھی اس کے مخصوص اسلوب کو ترک کرنے میں مجبور ہوتے ہیں اور دوسری طرف بڑا شاعر خود یہ نہیں چاہتا کہ اس کا طرز عام ہو، شاید اس وجہ سے کہ اسے یہ خوبی علم ہوتا ہے کہ اس کی تقلید ممکن نہیں۔

لیکن تقلید کی ایک صورت ممکن ہوتی ہے اور وہ یہ کہ بڑے شاعر کا کلام سامنے رکھ کر اس کے الفاظ و قوافی کو اپنے شعر میں داخل کیا جائے۔ یہ صورت استادوں کی زمینوں میں غزلیں کہنے سے مختلف ہوتی ہے کیونکہ وہاں تو یہ مسئلہ رہتا ہے کہ کسی استاد کی زمین میں اس سے بہتر شعر کس طرح نکالے جائیں یا اس کے قافیے کو اچھوتے ڈھنگ سے کس طرح نظم کیا جائے۔ تقلید کا منشا یہ ہوتا ہے کہ جس شاعر کو نمونہ بنایا گیا ہے بالکل اس کی طرح کا شعر نکلے۔ ایسی تقلید صرف معمولی درجہ کے شاعر کا حصہ ہوتی ہے اور اسی وجہ سے اصل اور نقل کا فرق نمایاں رہتا ہے۔ بلکہ یہ فرق اس درجہ نمایاں رہتا ہے کہ دوسروں کو بھی سبق ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اقبال اور امین حزیں سیال کوٹی کی مثال ایسی ہی ہے۔ امین حزیں نے ہر وہ ترکیب آزمانے کی کوشش کی ہے جو اقبال نے استعمال کی، لیکن نتیجہ کچھ نہ ہوا۔ فانی اور عزیز نے غالب کے اتباع کی جو کوششیں کی ہیں وہ اسی زمرہ میں آتی ہیں، اگرچہ وہ اس حد تک ناکام نہیں ہیں کیونکہ عزیز اور فانی بہرحال امین حزیں سے بہت بہتر اور لائق شاعر تھے لیکن دونوں طرح کی ناکامیوں میں فرق صرف درجہ کا ہے نوع کا نہیں۔ کیونکہ بنیادی بات یہ ہے کہ بڑا

شاعر جن خصوصیات کا مرکب ہوتا ہے وہ شاذ تو ہوتی ہی ہیں بلکہ انھیں کوئی دوسرا پیدا نہیں کرسکتا۔ شاعروں میں ایسی مماثلتیں جن پر مکتبی تنقید کا دار و مدار ہے، زیادہ تر فرضی ہوتی ہیں۔ یہ تو ممکن ہے کہ رویہ یعنی طرز فکر و استدلال کے اعتبار سے شاعروں کو گروہوں میں تقسیم کیا جائے لیکن یہ ممکن نہیں کہ ایک گروہ کے تمام شاعروں میں ایسی خصوصیات پائی جائیں جو سب کی سب مشترک ہوں۔ میں اقبال، میر، فیض اور غالب کو ایک ہی زمرہ میں رکھتا ہوں لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ غالب کو میر سے یا فیض کو اقبال سے متاثر سمجھتا ہوں۔ اگر اور بھی درستی کے ساتھ کہنا ہو تو میں اقبال اور غالب کو ایک طرف اور میر و فیض کو ایک طرف رکھوں گا۔ لیکن اس کا مطلب بھی یہ نہ ہوگا کہ میر و فیض میں تمام باتیں مشترک ہیں۔ شاعر کی انفرادیت، اس کے تجربات اور الفاظ کی طرف اس کے رویہ میں مضمر ہوتی ہے۔ اور ہر شاعر کے تجربات اور رویئے دوسروں سے مختلف ہوتے ہیں۔ جتنا بڑا شاعر ہوگا اتنا ہی اس کا تجربہ دوسروں کی پہنچ سے باہر ہوگا، اور تجربہ دوسروں کی پہنچ کے باہر ہوگا تو اس کی نقل ممکن نہ ہوگی۔ یہی وجہ ہے کہ بڑے شاعر کا اسلوب دوسروں کو راس نہیں آتا اور خاص کر ان کے لیے تو وبال جان ہوجاتا ہے جو اس کے چھتنار سائے میں اپنا پودا اگانے کی کوشش کرتے ہیں۔ داغ کا اسلوب جس شدت سے ملک میں پھیلا وہی ان کے چھوٹا شاعر ہونے کی دلیل ہے۔ بڑے شاعر کا اتباع اول تو ممکن نہیں لیکن اگر ممکن بھی ہے تو اس کے بہت بعد ہی ممکن ہے، کیونکہ اس وقت تک اس کی شاعری کے بہت سے پہلوؤں کو اچھی طرح کھنگالا جاچکا ہوتا ہے۔ اس کے ابہام کی سطح بلند ہو چکی ہوتی ہے اور وہ اپنے صحیح تواریخی تناظر میں دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ کئی صدیوں کے بعد شاعروں کا ذہن پھر اسی قسم کے تجربات سے روشناس ہونے لگے جو ماضی میں ہمارے بڑے شاعر کو پیش آئے تھے۔ اس صورت میں بھی بڑے شاعر کے اسلوب کا ایک حد تک احیاء ممکن ہوتا ہے۔ ہمارے عہد میں میر کی طرف مراجعت اسی حقیقت کا نمونہ ہے۔ لیکن جیسا کہ واضح ہے یہ مراجعت کبھی مکمل نہیں ہوتی اور اکثر وہ بیش تر میر کے لہجے سے جدید استفادہ ناکام رہا ہے، کیونکہ میر کے مزاج میں قول محال کی جو کیفیت ہے اور جو ان کے قلندرانہ استغناء اور انسانی ہم دردی سے بھر پور دل کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے اس عہد کے شعرا میں نہیں ملتی اور اگر مل بھی جائے تو صورت حال کو بالکلیہ قبول کرکے اس کا بہ یک وقت مکمل اظہار، جو میر کی زبان کا خاصہ ہے، دوسرے شاعر کو

نصیب نہیں۔

لہٰذا شعر کی تاریخ اور خود شاعری کا مزاج اس کلیہ کی تائید کرتے ہیں کہ بڑے شاعر کی تقلید ممکن نہیں اور بڑے شاعر کا اثر اس طرح نہیں پھیلتا جس طرح بڑے نقاد کا پھیلتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ بڑے شاعر بھی جو تحریک ساز ہوتے ہیں کسی نہ کسی تنقیدی تناظر کے سہارے بات کرتے ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ بڑا شاعر اپنے گرد و پیش اور اپنے پس رووں کو متاثر نہیں کرتا۔ غالب نے کوئی مکتب قائم نہیں کیا۔ لیکن میر کی طرح ان کا بھی اثر بہت پھیلا، بلکہ میر سے زیادہ پھیلا۔ تمام بڑے شاعروں کی طرح ان کا اثر بھی بے نام اور غیر محسوس طریقے سے پھیلا اور اکثر اس طرح کہ خود ان کا نام کہیں نہ آیا، لیکن جو شاعری ہوئی وہ ان کے زیر اثر ہوئی۔ اس کے علاوہ غالب کا سب سے بڑا اثر اردو شاعری پر اس طرح ہوا کہ انھوں نے اپنے بعد کی تنقیدی فکر کو بہت متاثر کیا اور اردو کی بہت سی تنقید شعوری اور غیر شعوری طور پر غالب کی توجیہہ Justifiction کے لیے لکھی گئی۔ پھر اس تنقید نے شاعری کو براہ راست متاثر کیا۔ اس طرح اثر در اثر کا ایک طویل سلسلہ قائم ہو گیا۔ بجنوری کی کتاب اس کا ایک اچھا نمونہ ہے۔ "یادگار غالب" بھی اسی طرح کی ایک غیر شعوری تنقیدی کوشش ہے جو غالب کے اصول شاعری کا دفاع کرتی ہے۔

جدید نفسیات کا ایک اصول یہ ہے کہ کسی شخص کے قد و قامت کا تاثر اس کی شہرت و وقعت کے تناسب سے گھٹتا بڑھتا رہتا ہے۔ چنانچہ اگر کسی شخص کا تعارف آپ سے یہ کہہ کر کرایا جائے کہ وہ اہل حرفہ میں سے ہے تو آپ اس کی لمبائی اس کی اصل لمبائی سے کم فرض کریں گے۔ لیکن وہی شخص اگر اس تعارف کے ساتھ آپ سے ملایا جائے کہ وہ ہندوستان کا سب سے بڑا ادیب ہے تو عین ممکن ہے کہ آپ اس کو اس کی اصل لمبائی سے زیادہ لمبا سمجھیں۔ بعینہ یہی بات تنقید پر صادق آتی ہے اور اس کی مثال برسوں پہلے رچرڈس نے اپنی کتاب Practical Criticism کے ذریعہ دی تھی۔ اگر یہ معلوم ہو کہ شعر کسی بڑے شاعر کا ہے تو کمزور شعر کو بھی کمزور کہنے میں جھجک محسوس ہوگی۔ غالب بہت بڑے شاعر تھے۔ وہ اردو کے غالبًا سب سے بڑے شاعر تھے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ انھوں نے خراب شعر نہیں کہے۔ لیکن جب ان کی شہرت مسلم ہو چکی تو لامحالہ ان کے کلام میں خوبیاں ڈھونڈی جانے لگیں۔ اس تاثر کے زیر اثر کہ جب وہ اتنے بڑے شاعر تھے تو ان کے یہاں فلاں فلاں

خوبیاں بھی ضرور ہوں گی۔ چنانچہ تنقید نے ان میں ہر طرح کے محاسن تلاش کرنا شروع کیے اور جب غالب کے کلام کے محاسن متعین ہوگئے تو دوسروں نے بھی اپنے یہاں وہ محاسن پیدا کرنے یا ڈھونڈنے شروع کر دیے۔

یہ تاریخ شعر کا ایک دل چسپ حادثہ ہے کہ خود غالب کا تنقیدی شعور زیادہ تر روایتی تھا۔ چونکہ ان کے زمانے تک تنقید کی کوئی زبان متعین نہ ہوئی تھی اس لیے انھوں نے چند ایک جگہوں کو چھوڑ کر ایسی تنقیدی زبان استعمال کی ہے جو زیادہ تر بے معنی ہے۔ چنانچہ وہ شعر کا سب سے بڑا وصف ''شیوا بیانی'' قرار دیتے ہیں اور اس کی تعریف یوں کرتے ہیں: ''سخن عشق و عشق سخن، کلام حسن و حسن کلام''۔ ظاہر ہے کہ یہ تقریباً مہمل ہے۔ سہل ممتنع کو وہ کمال حسن کلام کہتے ہیں اور دعویٰ کرتے ہیں کہ ''سخن فہم اگر غور کرے گا تو فقیر کی نظم و نثر میں سہل ممتنع اکثر پائے گا''۔ سخن فہموں نے بہت غور کیا لیکن ان کے یہاں سہل ممتنع کم تر ہی نظر آیا۔ مگر دوسری خوبیاں جو ان کے کلام میں صراحتاً یا اشارتاً پائی گئیں۔ انھوں نے ایک پورے تنقیدی مکتب کو جنم دیا جو شعر میں فکر کا زیادہ قائل تھا اور جذبہ کا کم۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بہت سے شاعروں کا بازار سرد ہوگیا اور لوگ غالب کا طرز فکر مستحسن جاننے لگے۔

میں نے اوپر حالی اور ''یادگار غالب'' کا ذکر کیا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ ''یادگار غالب'' نے غالب کی ادبی حیثیت کو مستحکم کرنے اور اس طرح ان کا اثر وسیع کرنے میں بڑا کام کیا۔ لیکن اردو کی سب سے زیادہ با اثر تنقیدی کتاب ''مقدمۂ شعر و شاعری'' ہے۔ حالی غالب کے شاگرد تھے۔ انھوں نے جب شعر و قصائد کے ناپاک دفتر کو مطعون کرنا شروع کیا اور غزل خوانی کو بے وقت کی راگنی کہا تو انھیں خوب معلوم تھا کہ ان کی تنقید سے اس تمام شاعری پر ضرف پڑتی ہے جس کا ایک اہم اور نمایاں حصہ خود ان کے استاد کی شاعری ہے۔ وہ لایعنی مضمون آرائی، عشق و وصال کے ڈھکوسلوں اور فرضی رخسار و کمر کے افسانوں کو قوم کے مفاد کے خلاف جانتے تھے۔ اس نظریہ کو مستحکم کرنے کے لیے انھوں نے اپنے واجبی مغربی مطالعہ سے بھی مدد لی۔ لیکن اگر وہ اس ساری شاعری کو مطعون کرتے تو غالب بھی زد میں آجاتے۔ لہٰذا انھیں اپنے نظریہ میں اس کا التزام رکھنا تھا کہ غالب پر ضرب نہ آنے پائے۔ یہ اردو ادب اور غالب کی خوش نصیبی تھی کہ حالی کے نظریات میں غالب کی نہ صرف گنجائش نکل آئی بلکہ ان کا جواز بھی پیدا ہوگیا۔ تنقید کی دنیا میں جو یوں ہوتا تو کیا ہوتا کی گنجائش نہیں

ہے۔ لیکن یہ سوال اپنی جگہ پر نہایت دل چسپ اور معنی خیز ہے کہ حالی اگر غالب کے بجائے مومن یا ذوق یا ناسخ کے شاگرد ہوتے تو ان کے شعری نظریات کیا ہوتے۔ بہت ممکن تھا کہ ان کی تنقید اس صورت میں اتنی انقلابی نہ ہوتی۔ اس وقت تو عالم یہ ہے کہ "مقدمہ شعر و شاعری" میں شعر کی خوبیوں کا جو بیان کیا گیا ہے اور جس کی اساس ملٹن پر رکھی گئی ہے۔ وہ تقریباً پورے کا پورا غالب پر منطبق ہوسکتا ہے۔ بلکہ سادگی کی تعریف میں وہ جملے جہاں انھوں نے سادگی کی اضافیت کی بات کی ہے اور اصلیت کی تعریف میں وہ عبارات جہاں انھوں نے ان خیالات کو بھی اصلیت پر مبنی قرار قرار دیا ہے جو شاعر کے عندیہ میں موجود ہوں یا یہ معلوم ہوتا ہو کہ وہ شاعر کے عندیہ میں موجود ہیں، غالب کے علاوہ اور کسی اردو شاعر پر پورے ہی نہیں اترتے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شعر کی خوبیوں کی ساری بحث غالب کا کلام سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے۔ دراصل حالی کی وہی صورت حال تھی جو ہمارے عہد میں بعض نقادوں (مثلاً جیلانی کامران) کی ہے جو شاعری میں اسلامی تہذیب کے دعوے دار ہیں لیکن چونکہ جس قسم کی خیال آرائی سے غالب کا کلام عبارت ہے اس کے لیے کٹر اسلامی بوطیقا میں کوئی جگہ نہیں اور وہ غالب سے ہاتھ بھی نہیں دھونا چاہتے، اس لیے وہ غالب کو حضرت ابن عربی کے حوالے سے پڑھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ جیلانی کامران کو اپنے مقصد میں اتنی کامیابی نہیں ہوسکی ہے جتنی حالی کو اپنے مشن میں ہوئی۔ حالی نے پوچ، لچر اور سطحی مضامین پر مشتمل شاعری کا قصر منہدم کر دیا جس کے نتیجے میں جدید شاعری وجود میں آئی۔ لیکن چونکہ ان کی تنقید غالب کا جواز اپنے اندر رکھتی تھی اس لیے غالب کی عظمت میں کوئی تخفیف نہ ہوئی اور جوں جوں غالب کی وقعت میں اضافہ ہوتا گیا پرانی شاعری کا وقار گھٹتا گیا۔ یہاں تک کہ لکھنؤ کی خاک سے اٹھنے والے عزیز لکھنوی نے غالب کی تقلید کو اپنے لیے طرۂ امتیاز جانا، حالانکہ حالی کی تمام تنقید لکھنؤ کی تقریباً پوری شاعری کی نفی کرتی تھی اور لکھنؤ کی تقریباً تمام شاعری غالب کے تقریباً پوری شاعری کی نفی کرتی تھی۔ غالب اور ان کے ساتھ یا ان کے توسط سے، حالی کا اس سے بڑا کارنامہ کیا ہوسکتا تھا کہ کفر از کعبہ برخیزد کی صورت پیدا ہوگئی۔ اور اتنا ہی نہیں بلکہ یگانہ نے، جو زندگی بھر غالب کو برا بھلا کہتے رہے، غالب ہی سے کسب فیض کرکے غیر عشقیہ غزل کی بنیاد ڈالی جو اگر ایک طرف میر کے سیدھے دل نشیں انداز کو مسترد کرتی تھی تو دوسری طرف ان روایتی خیالی مضامین سے بھی پہلو بچاتی تھی جن کے خلاف حالی معرکہ آرا

ہوئے تھے۔ یگانہ نے غالب سے بہ ظاہر کچھ نہیں سیکھا۔ لیکن غالب کے عقلی استدلال اور پر وقار اسلوب کے بغیر یگانہ کا وجود ہی ممکن نہ تھا۔ یگانہ نے غالب پر سرقہ کا الزام ضرور لگایا۔ لیکن اپنے ہم عصروں میں کسی کے ساتھ حتی کہ جوش کے ساتھ بھی ان کی شاعری کا کوئی جوڑ نہ تھا، اگر تھا تو غالب ہی کے ساتھ۔

حالی کے زیر اثر جب شعر کے افادی اور مصلحانہ پہلوؤں پر زور دیا جانے لگا اور داخلیت کے بجائے ایک قسم خارجیت نے فروغ پایا اور ہر وہ شاعری خارجیت کا مظہر قرار پائی جس میں عشق کے غم رونا نہ ہو تو تنقید کو غالب کے کلام سے بڑی مدد ملی۔ حالی نے کہا تھا کہ ہماری شاعری سفیہانہ جذبات، عامیانہ تصورات اور پست خیالات کی شاعری ہے جس میں شاعر خود کو ذلیل کرکے پیش کرنے میں خوشی، اور معشوق کو شاہد بازاری فرض کرنے میں لذت محسوس کرتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے شاعری کو دوبارہ پڑھا گیا تو غالب کے کلام میں علویت مزاج، خودداری، وقار، رکھ رکھاؤ اور عظمت انسان کے وہ پہلو نظر آئے جو عام اردو شاعری میں نہیں ملتے تھے۔ جب تصوف جو برائے شعر گفتن خوب تھا، مسترد کیا جانے لگا، اور اصغر کو بھی اپنے کلام میں تصوف کے ہمہ اوست والے سستے مضامین کی جگہ عشق حقیقی کی سرشاری کے اجزاء داخل کرنے پڑے تو غالب کی مدلل دنیاداری اور ان کی شاعری کے عملی پہلوؤں پر نظر پڑی۔ اس طرح اگرچہ عزیز و فانی کے علاوہ کسی شاعر نے غالب کی شعوری تقلید نہیں کی۔ لیکن غالب کی تقلید و مطالعہ نے جو شعری فضا بنادی تھی، اس سے وہ سب شاعر مستفید ہوئے جنھوں نے "مقدمہ شعر و شاعری" کے زیر اثر آنکھ کھولی یعنی جنھوں نے بیسویں صدی کی پہلی دہائی کے وسط میں شاعری شروع کی۔ "مقدمہ شعروشاعری" کا اثر، یگانہ اور فانی کی نثری تحریروں میں جابہ جا نظر آتا ہے۔ نقادوں کو میر کی صحیح عظمت کا اندازہ لگانے میں ابھی کوئی پچیس تیس برس کی دیر تھی۔ لیکن غالب کے پیغام عمل، جذبۂ خودداری اور حقائق حیات پر حکیمانہ غور و فکر پر سب کی نظریں حالی کی وجہ سے پڑ چکی تھیں۔ غالب کے یہاں وہ فدویانہ عنصر مفقود ہے جس نے جدید تعلیم یافتہ ذہن کو میر سے متنفر کر دیا تھا۔ زمانے سے ساز کے بجائے ستیز اور گردن اٹھا کر چلنے کی جو ادا غالب کے یہاں پائی جاتی ہے اور قدم قدم پر عملی رائے زنی جو غالب کے کلام میں ملتی ہے، نئے ذہن کو لامحالہ زیادہ مرغوب و مقبول تھی۔

اس حقیقت پر کم نقادوں کی نظر گئی ہے کہ غالب نے ذہنوں کو اپنی پیچیدہ خیالی اور

بلندئ اظہار کی وجہ سے بہت بعد میں متاثر کیا۔ شروع شروع میں غالب کے خیال کی ندرت اور ان کے لہجے کے بانکپن نے لوگوں کو اپنی طرح کھینچا۔ اگرچہ "بانکپن" کوئی تنقیدی لفظ نہیں ہے لیکن جس کیفیت کی طرف میں اشارہ کرنا چاہتا ہوں اس کے لیے کوئی مناسب لفظ مجھے نہیں معلوم ہے۔ معشوق کے بانکپن کا ذکر اکثر ہوتا ہے، لیکن اس بانکپن میں ذہنی کاوش یا رویہ کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ بانکپن سے میری مراد وہ لہجہ ہے جس میں سنجیدہ مضامین کے غیر متوقع پہلوؤں کو بیان کیا جائے اور اس طرح بیان کیا جائے کہ مضمون کی سنجیدگی یا وقعت برقرار ہے لیکن انداز ایسا ہو کہ اس کی وقعت بہ ظاہر کم معلوم ہو۔ اس اسلوب میں طنز یعنی Irony کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ غالب نے ان اشعار میں طنز کا تناؤ قصداً نہ پیدا کیا ہوگا۔ (میں طنز کو وسیع ترین معنوں میں استعمال کر رہا ہوں۔) لیکن ان کے یہاں بانکپن میں زائد حسن اسی طنز کی وجہ سے نظر آتا ہے۔ ذوق نے محمد حسین آزاد کو غالب کے جو اپنی نظر میں اچھے شعر سنائے تھے ان میں ایک یہ بھی تھا:

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک میرا سر دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

دریائے معاصی میں غوطہ لگانا ایک سنجیدہ اور گمبھیر موضوع ہے۔ اسے سر دامن کے مقابلے میں تنک آب بتانا اس کی وقعت کو کم کر دیتا ہے لیکن موضوع کی گمبھیرتا برقرار رہتی ہے۔ غالب کے معاصرین کو ان کے یہاں روایتی مضامین سے نئی چھیڑ چھاڑ کے یہ پہلو زیادہ پسند آئے تھے۔ ان کے نازک اور مبہم اشعار کو وہ عام طور پر ٹال جایا کرتے تھے۔ غالب کو ایسے لوگ شاذ ہی ملے جو ان کے واقعی دقیق کاوشوں سے لطف اندوز ہوسکیں۔ وہاں تو یہ عالم تھا کہ "ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے" پر بھی اہمال کے اعتراضات وارد کرنے والے موجود تھے۔ غالب کی قدر و منزلت بہت ہوئی لیکن انھیں ساری عمر یہ شکایت ہی رہی، اور ایک حد تک بجا رہی کہ ان کے کلام کی صحیح قدر کرنے والے کم ہیں۔ جب حالی اور آزاد کے زیر اثر شعر کے عملی زندگی میں کارآمد ہونے کا نظریہ عام ہوا تو غالب کے ان اشعار نے توجہ کو کھینچا جن میں شاعر ایک ایک کم نشیں، حقیر اور فدویانہ شخصیت کا مالک نظر آنے کے بجائے زندگی کے عملی پہلوؤں پر غور تفکر کر کے سنجیدہ رائے زنی کرنے والا انسان معلوم ہوتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جب غزل کے مضامین میں توسیع کی فکر ہوئی تو غالب کے اشعار بنے

بنائے ماڈل کی شکل میں نظر آئے جن کی مثال دوسروں کی کوششوں کا جواز بنی۔ زندگی کے معاملات پر عملی رائے زنی کا عنصر جو غالب نے صائب وغیرہ سے لے کر اردو غزل میں داخل کیا تھا، خود ان کی اپنی انفرادیت سے عبارت تھا اور اس طرح کہ جہاں صائب کے یہاں شعر کا دوسرا مصرع تمثیل یا دلیل کے لیے لایا جاتا ہے، وہاں غالب کے یہاں پہلا مصرع بھی تمثیلی انداز کا ہوتا ہے۔ تمثیل در تمثیل کے علاوہ غالب کا لہجہ (جس میں خفیف سا تمسخر، احساس برتری کے ساتھ دوستانہ یگانگت اور کبھی کبھی شدید واقعیت جو غیر رومانیت کی سرحدوں کو چھولیتی ہے) صائب سے بہت مختلف ہے۔ اردو میں بھی یہ لہجہ کسی نے اختیار نہیں کیا۔ لیکن اصغر، فانی، حسرت، یگانہ، عزیز، ثاقب (لکھنوی و کانپوری) وغیرہ کو ایسے اشعار کہنے میں کوئی دقت نہ ہوتی جو روز مرہ کی زندگی کے واقعات یا زندگی کے عام پہلوؤں پر رائے زنی کے حامل تھے۔

اس رائے زنی کی اہمیت ترقی پسند نظریہ شعر کے تحت اور زیادہ بڑھی۔ جس طرح حالی نے غالب کے لیے جواز پیدا کر لیا تھا اور حالی اور ترقی پسند نظریہ کے درمیان ہونے والی شاعری کو غالب کا سہارا حاصل تھا، اسی طرح ترقی پسند نظریے نے بھی غالب سے مسائل حیات پر تفکر اور زندگی کے غیر رومانی یعنی ''غیر شاعرانہ پہلوؤں کو شعر میں برتنے کے طریقے سیکھے۔ ترقی پسند نظریہ انسان کی بنیادی عظمت اور خوبی کا قائل تھا۔ اور انسان پر انسان کے جبر کے خلاف صف آرا تھا۔ ترقی پسند نظریہ اور حالی میں یہ بات مشترک تھی کہ دونوں روایتی شاعری سے نالاں تھے اور انسان کو شاعری میں اس کا اصل مقام دلانے پر مصر۔ یہاں بھی غالب ان کے کام آئے کیونکہ غالب کا تفکر اور حقائق تک پہنچنے کا میلان روایتی شاعری کی نفی کرتا تھا اور ان کا خوددار، خودبیں، باوقار انسان وہ پس ماندہ اور قدموں تلے کچلا ہوا شخص نہیں تھا جس کی تصویر ترقی پسند نقادوں کو عام اردو شاعری میں دکھائی دیتی تھی۔ ترقی پسند نقادوں کو غالب میں احتجاج اور بغاوت کے عناصر نظر آئے۔ وہ انھیں زوال آمادہ تہذیب کا مرثیہ پڑھتے ہوئے دکھائی دیے اور اس طرح غالب کے زیر اثر ان کے اس نظریہ کو تقویت پہنچی کہ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ قوم کا ضمیر بن جائے۔

ترقی پسند تحریک اردو میں پہلی تحریک تھی جو شعر کے علاوہ زندگی کا بھی ایک مستقل نظریہ اور فلسفہ کا ایک نظام رکھتی تھی۔ غالب کے پہلے اور غالب کے علاوہ ان کے بہت بعد شعر میں

کسی منظم فکر کا وجود نہ تھا۔ اور اگرچہ غالب کے یہاں بھی کوئی باقاعدہ فکری نظام نہ تھا جسے خارج سے لاکر شعر کے داخل پر منطبق کیا گیا ہو یا جس کے زیر اثر انھوں نے شاعری کی ہو، (اور ایسے فکری نظام کی کوئی ضرورت بھی نہ تھی) لیکن غالب کے یہاں ایک عمومی حکیمانہ فضا ضرور ملتی ہے، اور اس فضا کی تعمیر میں ان تمام اجزاء کا حصہ ہے یعنی سنجیدہ غور وفکر مسائل حیات پر رائے زنی انسان کی عظمت اور بے چارگی کا احساس) جن کی طرف میں اشارہ کرتا رہا ہوں۔ اس حکیمانہ فضا کا نتیجہ یہ ہوا کہ بہت سے ایسے مسائل جو اب تک نثر کے لیے مخصوص تھے، شعر میں بھی معرض بحث میں آنے لگے۔ اب تک اردو شاعروں نے صرف تصوف کے نکات تک خود کو محدود رکھا تھا۔ غالب نے پہلی بار یہ دکھایا کہ تصوف کے علاوہ (جس کی فکر میں وجدان کو زیادہ دخل ہوتا ہے) دوسری طرح کی فکر بھی شعر میں بروئے کار لائی جاسکتی ہے۔ ترقی پسند تحریک کو غالب کے متفکرانہ میلانات کی چنداں ضرورت نہ تھی۔ کیونکہ اس کا تفکر خارجی اور غیر اصلی تھا۔ ترقی پسند نظریہ عام ہونے سے پہلے اقبال اور فانی نے غالب کے دیے ہوئے اس اسلوب سے بہت فائدہ اٹھایا۔ فانی نے تو بہر حال زندگی پر عمومی تفکر پر اکتفا کی اور وہ بھی ایسا تفکر جس میں ذاتی عشق کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ لہٰذا انھوں نے ایک نقلی مفکرانہ لہجہ تو پالیا لیکن اصل مفکرانہ لہجہ کے امکانات ان کی نظر سے پوشیدہ رہے۔ لیکن اقبال نے جنھوں نے غالب کی زبان کا بہ غور مطالعہ کیا تھا اور جو غالب کے تخلیقی استعارے کے راز سے ایک حد تک واقف تھے، غالب کی زبان کا بہ غور مطالعہ کیا تھا اور جو غالب کے تخلیقی استعارے کے راز سے ایک حد تک واقف تھے، غالب کے مفکرانہ لہجہ سے گہرا اور دوہرا استفادہ کیا۔ دوہرا اس معنی میں کہ انھوں نے غالب کی طرح داخلی اور پیچیدہ استعارہ تلاش کرنے کی کوشش کی اور اس حقیقت کا انکشاف کیا کہ فارسی آمیز زبان اختیار کیے بغیر مفکرانہ لہجہ نہیں پیدا ہوسکتا۔ اس فارسی آمیز لہجہ سے میری مراد فارسی کی مجرد تراکیب نہیں ہیں جو دوسرے شعرا مثلاً فانی اور اصغر کے یہاں بھی پائی جاتی ہیں، بلکہ وہ پر شکوہ ٹھہرا ہوا اسلوب مراد ہے جو ہندی الاصل الفاظ کے ذریعہ نہیں پیدا ہوسکتا۔ اس فارسی آمیز زبان میں صرف تراکیب کا فارسی ہونا کافی نہیں، بلکہ ارتکاز کی اس کیفیت کی ضرورت ہے جو اردو کے عام ڈھانچے کے حصے میں نہیں آئی ہے۔ غالب کے یہاں مراقبہ اور ساکت تفکیر کی وہ کیفیت نہیں ہے جو درد کے یہاں اکثر اور میر کے یہاں بھی کبھی کبھی پائی جاتی ہے۔ ان کے یہاں

فکر جلد جلد پہلو بدلتی رہتی ہے اور افعال و اشیاء کے مختلف گوشوں کو یکے بعد دیگرے یا بہ یک وقت منور کرتی رہتی ہے۔ اگر اس فکری فضا کو متحرک، رواں دواں آہنگ کے ساتھ قائم کیا جائے تو اس کی وقعت میں فرق آتا ہے، اور اگر بہت ہی خواب ناک لہجہ میں قائم کیا جائے تو اس کی برق وشی خطرے میں پڑ جاتی ہے۔ اقبال کی فکر میں جو درد بھری احتیاط تھی اس کے اظہار کے لیے انھوں نے غالب سے مختلف طریقے لامحالہ استعمال کیے لیکن وجدانی فکر کے بجائے تعقل کوش فکر شعر میں کیوں داخل کیا جائے۔ یہ مسئلہ انھوں نے غالب کی مدد سے حل کیا۔ اردو شاعری میں دماغ کی کارفرمائی کا عمل، جس کی انتہا، اور اکثر روکھی پھیکی انتہا، اقبال کے یہاں ملتی ہے، غالب نے شروع کیا تھا۔ اقبال کی شاعری کی قدر متعین کرنے میں بھی تنقید کو وہی معاملہ پیش آیا جو پہلے ہو چکا تھا، یعنی اقبال کو غالب کے حوالے سے پڑھا گیا۔ اس نظریے سے اختلاف شاید ممکن نہ ہو کہ غالب کی شاعری بیسویں صدی کی بہت ساری تنقید کا Term of Reference ہے اور بیسویں صدی کی بہت ساری شاعری کو غالب کے حوالے سے سمجھا اور پڑھا گیا ہے۔

میں نے اب تک غالب کی زبان کا تذکرہ بہت کیا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ لسانی اور ہیئتی نقطۂ نگاہ اردو ادب کے مطالعہ میں بہت حال ہی میں عام ہوا ہے اور دوسری وجہ یہ ہے کہ غالب کی زبان اور اس کے اثر کا مطالعہ دراصل غالب کی پوری شاعری کے مطالعہ کے برابر ہے کیونکہ زبان ہی شعر کی اساس ہوتی ہے۔ اب تک جن تغیرات کا ذکر میں کرتا رہا ہوں ان میں غالب کی زبان کا ذکر بہر حال کسی نہ کسی حد تک پوشیدہ Implied ہے۔ ہر تغیر چاہے وہ فکری ہو یا لسانی، زبان ہی کے ذریعہ ظہور میں آتا ہے۔ لہٰذا جب ہم یہ کہتے ہیں کہ غالب نے شعر میں فکر کا عنصر داخل کیا تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ انھوں نے ایسی زبان استعمال کی جو فکر کی متحمل ہو سکے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ انھوں نے عام انسانی مسائل پر رائے زنی کی تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ انھوں نے ایسی زبان استعمال کی جو رائے زنی کا بوجھ اٹھا سکے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں غالب نے انسان کو پس ماندہ اور حقیر ظاہر کرنے کے بجائے خود دار، گردن افراز اور الیہ وقار کا حامل قرار دیا تو ہمارا مدعا یہ ہوتا ہے کہ انھوں نے ایسی زبان استعمال کی جو رویہ کی اس تبدیلی کو برداشت کر سکے۔ یہاں پر یہ سوال ضرور اٹھایا جا سکتا ہے کہ اس زبان کی نوعیت کیا تھی اور وہ کن معنوں میں پچھلی زبان سے مختلف تھی

کہ ان کے بدلے ہوئے تجربات و محسوسات کا اظہار کر سکی۔ لیکن اس مسئلہ پر بحث کرنے کے لیے ہمیں غالب کی ان تمام لسانی ترکیبوں اور تدبیروں کا مطلعہ کرنا پڑے گا جو ان کی زبان کو ممتاز کرتی ہیں۔ اس بحث کو یہاں اٹھانا موجودہ مسائل کو سمجھنے میں مدد نہیں کر سکتا۔ یہاں اس مسلہ پر ضرور بحث کی جا سکتی ہے کہ بہ حیثیت مجموعی زبان کے بارے میں غالب کا کیا رویہ تھا اور اس رویہ نے ان کے بعد کی شاعری پر کیا اثر ڈالا۔

غالب نے ایک جگہ دعویٰ کیا تھا: ''جب تک قدما یا متاخرین مثل کلیم، صائب، اسیر و حزیں کے کلام میں کوئی لفظ یا ترکیب نہیں دیکھ لیتا اس کو نظم یا نثر میں نہیں لکھتا''۔ اس بات سے قطع نظر کہ اردو کے لیے قدما یا متاخریں فارسی کی شرط لگانا نہایت مہمل ہے۔ اس بات سے بھی قطع نظر کہ خود غالب نے جا بہ جا انگریزی الفاظ استعمال کیے ہیں اور دوسروں کو ان کے استعمال کی تلقین کی ہے۔ بلکہ ایسے الفاظ کی بھی انھوں نے اجازت دی ہے جو غلط العام فصیح کی مد میں آتے تھے، اور اس بات سے بھی قطع نظر کہ انھوں نے اپنے اجتہاد کے آگے کبھی کبھی اساتذہ کو بلکہ جبرئیل تک کو ماننے سے انکار کر دیا تھا، بنیادی سوال یہ ہے کہ غالب نے اگر تمام تراکیب اساتذہ کے کلام میں دیکھ کر ہی لکھی تھیں تو اردو غزل کی زبان کو انھوں نے کیا دیا؟ ظاہر ہے کہ یہ غلط فہمی خود غالب نے کسی موقع پر کسی خاص مطلب سے پھیلائی تھی اور حالی نے عام کی۔ اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ غالب نے شعر کی زبان میں ذرا بھی تغیر نہیں کیا تو ان کی عظمت کا ایک بڑا حصہ خاک میں مل جاتا ہے۔ شعر کی زبان میں تغیر دو طرح سے لائے جاتے ہیں۔ ایک تو نئے الفاظ و تراکیب کے استعمال سے (نئے سے میری مراد وہ الفاظ بھی ہیں جو شعر میں پہلے مستعمل نہیں تھے اگر چہ زبان میں موجود تھے۔) اور دوسرے الفاظ کو نئے ڈھنگ سے استعمال کرنے سے۔ غالب کا بڑا کارنامہ، اور جس کا اثر آہستہ آہستہ اردو شاعری پر بہت دور تک پھیلا دراصل یہی ہے کہ انھوں نے الفاظ کو نئے ڈھنگ سے استعمال کیا۔ اس استعمال کی بنیادی صفت استعارہ اور استعارے کے ذریعہ پیدا ہونے والا ابہام ہے۔

غالب کے کلام میں اشکال (جس کو میں ابہام کہتا ہوں) کا احساس لوگوں کو شروع سے ہی تھا۔ یہ اس وقت بھی باقی رہا جب انھوں نے بہ قول خود بیدل کا رنگ ترک کر کے آسان گوئی اختیار کی۔ غالب کے بہت سے شعر حقیقتاً مشکل ہیں یعنی ان میں معنی کی کوئی نئی جہت

نہیں ہے، صرف ایک دقیق خیال ہے جسے مشکل یا نامونوس زبان میں پیش کر دیا گیا ہے لیکن غالب کا زیادہ تر کلام ابہام کے زمرہ میں آتا ہے اور اردو شاعری پر غالب کے مسلسل بڑھتے ہوئے اثر کی زندہ مثال جدید شاعری کا ابہام ہے جو قدم قدم پر غالب کے کلام سے اپنا جواز ڈھونڈھتا ہے۔ استعارے کی پیچیدگی جو غالب کے کلام کی بنیادی صفت ہے، مختلف طریقوں سے اردو شاعری پر اثر انداز ہوتی رہی ہے، لیکن اس کا انتہائی اثر جدید شاعری پر ہی ملتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جدید نظریہ شعر کے عام ہونے سے پہلے استعارہ ایک خارجی صفت تھا جو کلام میں زور، یا حسن، یا اختصار پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ غالب کے یہاں استعارہ ایک خارجی صفت نہیں ہے بلکہ شعر کی ہیئت ہے، اور شعر میں حسن پیدا کرنا اس کا ثانوی عمل ہے۔ غالب کے کلام میں استعارہ کا اولین عمل مختلف معانی کو یک جا کرنا ہے۔ معنی آفرینی کو غالب جس درجہ اہمیت دیتے تھے اس کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ انھوں نے کسی شاعری کی اس سے زیادہ تعریف ہی نہیں کی کہ وہ معنی آفریں تھا۔ اس قسم کی روایتی تعریفوں یا سطحی تحسینی جملوں سے قطع نظر جو انھوں نے اپنے خطوط یا تقریظوں میں استعمال کیے ہیں۔ انھوں نے سوائے مومن کے کسی کو ''معنی آفریں'' نہیں کہا۔ ذوق کے بارے میں انھوں نے لکھا کہ ''یہ شخص بھی اپنی وضع کا ایک اور اس عصر میں غنیمت تھا''۔ لیکن مومن کے بارے میں لکھا کہ ''یہ شخص بھی اپنی وضع کا اچھا کہنے والا تھا۔ طبیعت اس کی معنی آفریں تھی''۔ شاعری کو وہ معنی آفرینی نہ کہ قافیہ پیمائی کہہ چکے تھے، اور ''یہ شخص بھی'' کا فقرہ ظاہر کر رہا ہے کہ وہ مومن کو اپنے ساتھ گنتے تھے۔ مومن کے یہاں بھی پیچیدہ خیالی کے انداز ملتے ہیں لیکن ان کا ذہن چونکہ غالب کی طرح ہمہ گیر نہ تھا، اس لیے بقول آل احمد سرور، وہ ہمیں دل کی گلیوں کے باہر نہیں لے جاتے۔ اس کے برخلاف غالب ہمارے سامنے جو بساط بچھاتے ہیں وہ پوری کائنات پر بسیط ہوتی ہے۔ اس فرق کے باوجود مومن کی شاعری غالب کے لیے ذوق سے زیادہ قابل قبول تھی، کیونکہ دونوں کی مشکل پسندی محض برائے مشکل پسندی نہ تھی۔ اگر مومن بھی غالب کی طرح ہمہ گیر استعارے پر قادر ہوتے تو ان کی شاعری کی دنیا اور ہی کچھ ہوتی۔

استعارے کے اس غیر معمولی استعمال سے، جو الفاظ کے تمام معنوی امکانات کو کھنگالتا ہے اور ان کے صوتی آہنگ سے بھی پورا پورا فائدہ اٹھاتا ہے۔ غالب نے خلاقانہ شاعری کی

آخری حدوں کی طرف اشارہ کیا۔ ان کی یہ جرأت انگیزی اب جاکر بارو بر لائی ہے۔ جدید شاعری میں مغربی اثرات کی نشان دہی پر نقادوں نے سیکڑوں صفحے سیاہ کیے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ جدید استعارے کا بیش تر ڈھانچا غالب کا دیا ہوا ہے۔ غالب کو اگر مشکل پسندی محض بالذات مقصود ہوتی تو وہ ان مہمل اور بیہڑ زمینوں کو ضرور اختیار کرتے جن میں شعر کہنا انشاء، مصحفی، ناسخ اور شاہ نصیر وغیرہ کے لیے مایۂ افتخار تھا، مجرد مشکل پسندی کا الزام لگانے والوں نے اس بات پر غور نہیں کیا ہے کہ غالب نے زنجیر پشت آئینہ نخچیر پشت آئینۂ لکیر پیٹا کر، نصیر پیٹا کر، حور کی گردن، لنگور کی گردن، تابوت میں انگلی، یا قوت میں انگلی تو کجا، وہ مشکل زمینیں بھی کم اختیار کیں جو ذوق و مومن نے روا رکھی تھیں۔ ان کے مسترد دیوانوں میں مشکل زمینوں کی کمی نہیں ہے لیکن وہ سب معنویت سے بھرپور ہیں یا کم سے کم ایسا آہنگ رکھتی ہیں جو روایتی مشکل زمینوں میں ناپید ہے۔ اگر مشکل الفاظ و تراکیب کا ہی گورکھ دھندا کھڑا کرنا تھا تو اس کے لیے شگفتہ معنویت سے لبریز، اور نئی صوتیات کی حامل زمینوں کی کیا قید تھی؟ یا اگر جدت ہی پیدا کرنا تھی تو چند اور مہمل زمینیں ڈھونڈلی جاتیں اور دل کھول کر جدت کی داد دی جاتی۔ اس کی کیا وجہ ہے کہ غالب کی مشہور مشکل زمینوں میں بھی بہت سے شعراء نے شعر کہے ہیں لیکن انشاء و مصحفی کی اتنی ہی مشہور مشکل زمینوں میں کوئی سنجیدہ کوشش بہ مشکل ہی نظر آتی ہے؟

لہٰذا غالب کو مشکل یا جدت طراز کہہ کر نہیں ٹالا جاسکتا۔ ان کے شعر کا بنیادی مقصد ایک ایسا لفظی ڈھانچا خلق کرنا تھا جس کا تناؤ اور توازن الفاظ کے صرف سطحی معنوں کا مرہون منت نہ ہو۔ اب یہ اور بات ہے کہ غالب کے زمانے میں، اور غالب سے پہلے یورپ کے بھی چند شاعروں نے شعر کا یہی نظریہ خلق کیا اور غالب سے ملتی جلتی شاعری کی۔ لیکن اردو کی جدید شاعری کی تشکیل میں غالب کے شعری ڈھانچے کا کم سے کم اتنا ہی بڑا حصہ ہے جتنا ان مغربی نظریات کا جن سے سراسر استفادہ کرنے کا الزام جدید شاعری پر رکھا جاتا ہے۔ جدید عہد پر غالب کا اثر صرف ان کی تشکیک یا یاس انگیزی یا المناک احساس کا ہی مرہون منت نہیں اور نہ ہی صرف ان کے بلند آہنگ کا عطا کردہ ہے۔ یہ خصوصیات فرداً فرداً میر، سودا، انیس بہت سے شاعروں کے یہاں مل جائیں گی۔ اس کی کیا وجہ ہے کہ آج سے کوئی پندرہ برس ادھر اچانک میر کی تقلید کی ایک لہر اٹھی جو تقریباً اتنی ہی تیزی سے ست ہوگئی اور آج کی

شاعری پر میر کے لہجہ کا اثر بس اتنا ہی نمایاں ہے جتنا حسرت و فانی کے عہد میں تھا، لیکن غالب کے لہجے کی کھلی نقل نہ ہونے کے باوجود ہمارے عہد کے شعر کی داخلی مشبہات جگہ جگہ غالب سے مستعار معلوم ہوتی ہے۔ اس کی زیادہ تر وجہ یہ ہے کہ غالب کا شعری اظہار اپنے استعارے کی وجہ سے شعر میں بیان کی ہوئی صورت حال کے تمام پہلوؤں پر پوری طرح حاوی نظر آتا ہے اور جدید شاعری بھی ایسے ہی اظہار کی تلاش میں ہے۔

اپنے مشہور شعر:

کوئی دن گر زندگانی اور ہے　　اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

کی تشریح کرتے ہوئے غالب نے لکھا تھا: ''اس میں کوئی اشکال نہیں، جو لفظ ہیں وہی معنی ہیں۔ شاعر اپنا قصد کیوں بتائے کہ میں کیا کروں گا۔ مبہم کہتا ہے کہ کچھ کروں گا۔ خدا جانے شہر میں یا نواح شہر میں تکیہ بنا کر فقیر ہو کر بیٹھ رہے، یا دیس چھوڑ کر پردیس چلا جائے''۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ جو لفظ ہیں وہی معنی ہیں اور معنی مبہم ہیں۔ ایک طرف تو لفظ و معنی کے اتحاد کا یہ اہتمام اور دوسری طرف معنی میں یہ ابہام۔ پھر اس کی تشریح بھی تشریح طلب ہوتے ہوئے بھی نہیں ہے کہ ''کوئی دن گر زندگانی اور ہے'' کا تاثر کہاں سے پیدا ہوا۔ وہ کون سے تجربات اور کیفیات ہوں گے جنھوں نے بہ یک وقت زندگی سے نا امیدی اور پھر بہ شرط زندگی کچھ ''مبہم'' ارادے کرنے پر مجبور کر دیا ہے۔ فان ٹیگم Van Tiegham نے اپنی کتاب ''یورپی ادب میں رومانیت'' میں رومانی طرز فکر کے تین بنیادی عناصر بتائے ہیں: عصر حاضر سے بے اطمینانی، زندگی کے بالمقابل بے چین تردد اور بلا کسی وجہ کے یاس انگیزی۔ غالب کا کلام جس فطرت کا پتہ دیتا ہے اس میں ان تینوں عناصر کی کارفرمائی ہے اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ہمارے عہد پر غالب کا جو اتنا گہرا اثر پڑا ہے اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ہمارے عہد کے ادیبوں کی افتاد مزاج بھی رومانی ہے لیکن غالب کی رومانیت میں عقلیت کا بھی عنصر موجود تھا جس نے انھیں لحہ بہ لحہ زندگی پر اپنی گرفت مضبوط رکھنے پر مجبور کیا۔ ورنہ خالص فنی نقطۂ نظر سے غالب کے شعر کی Relevance ہمارے عہد کے لیے اس لیے بڑھ جاتی ہے کہ انھوں نے بھی رومانی تخیل سے کام لیا جس کی پہچان بہ قول ومزٹ Wimsatt یہ ہے کہ ''وہ مماثلتوں کے اس مرکزی اور واضح بیان'' سے احتراز کرتا ہے جو ارسطو اور تمام نشاۃ ثانیہ کے

شعری نظریات کا خاصہ ہے۔ مماثلتوں کے اس واضح بیان سے گریز کرنے کا نتیجہ لفظ و معنی کے اسی وصال و اتحاد کی شکل میں ظہور پاتا ہے جس کی طرف میں اشارہ کر چکا ہوں۔ ہمارے عہد نے غالب سے یہ تو حاصل کر لیا لیکن ان کی ہوش مندی ابھی حاصل کرنا باقی ہے۔ ہمارا عہد جنوں کا دور ہے اس لیے بار بار میر کی طرف بھاگتا ہے، لیکن اس کا فنی مزاج سمجھنے کے لیے غالب کا لفظ و معنی والا استعارہ ناگزیر ہے:

اسد ارباب فطرت قدر دان لفظ و معنی ہیں
سخن کا بندہ ہوں لیکن نہیں مشتاق تحسیں کا

(1969)

غالب کی مشکل پسندی

شمار سبحہ مرغوب بت مشکل پسند آیا
تماشائے بہ یک کف بردن صد دل پسند آیا

غالب کے بارے میں ذوق نے کہا تھا کہ مرزا نوشہ کو اپنے اچھے شعروں کی خبر بھی نہیں ہوتی۔ بات تقریباً صحیح ہے، لیکن غالب کو اپنے مافی الضمیر کی پوری خبر تھی۔ وہ بخوبی جانتے تھے کہ وہ کیا چاہتے ہیں اور کیا کر رہے ہیں۔ اس کے علاوہ انھیں اپنے مافی الضمیر کو پوشیدہ رکھنے یعنی Camouflage کرنے کا بھی فن خوب آتا تھا۔ چنانچہ انھوں نے بار بار یہ بات کہی کہ ان کے دور اول کے اشعار (جو پیچیدگی فکر اور نازک خیالی اور استعارہ کے اعلیٰ نمونے ہیں) بیدل اور شوکت اور اسیر کی تقلید میں تھے اور تقریباً بے معنی بھی تھے۔ عبدالرزاق شاکر کو لکھتے ہیں کہ "جب تمیز آئی تو اس دیوان کو دور کیا۔ اوراق یک قلم چاک کیے۔ دس پندرہ شعر واسطے نمونے کے دیوان حال میں رہنے دیے"۔ نواب شمس الامراء کو لکھا کہ پچھلے دیوان کو انھوں نے "گل دستہ طاق نسیاں" کر ڈالا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ متداول دیوان کے بھی سیکڑوں شعر اپنے اشکال کے باعث مسترد شدہ دیوان سے کسی طرح کم نہیں ہیں۔ لیکن انتخاب و اصلاح کی اس تشہیر کا یہ نتیجہ ہوا کہ ایک طرف تو لوگوں کو خیال ہوا کہ مرزا نوشہ نے طرز سخن عام کی پیروی کو آخر کار مستحسن سمجھا اور دوسری طرف یہ محسوس ہوا کہ جب منظور شدہ دیوان میں مشکل شعروں کا یہ رنگ ہے تو مسترد کردہ دیوان کا کیا عالم ہوگا۔ چنانچہ ایک طرف تو یہ افواہ گرم ہوئی کہ غالب، جو خود اپنے قول کے بموجب ایام جوانی میں "بہت کچھ بکتے" رہے تھے، آخر سادگی اور سلاست کو پیچیدگی اور معنی آفرینی پر ترجیح دینے ہی لگے۔ اور دوسری طرف یہ رائے عام ہوئی کہ غالب بہت مشکل پسند شاعر تھے اور طرز بیدل کے آخری اور شاید سب سے بہتر نمائندہ تھے۔ ایک ہی تیر سے دو شکار، اور وہ بھی ایسے کہ ان کی سمتوں میں

بعدالمشرقین ہو، غالب کی ذہانت اور محال پسندی کا اچھا نمونہ ہے۔

لیکن مسترد شدہ دیوان اگر واقعی یاوہ گوئی پر مبنی ہے تو معنی آفرینی پر یہ بار بار اصرار کیوں؟ اس بات پر ضد کیوں کہ "مولوی صاحب کیا لطیف معنی ہیں!" یہ دعویٰ کیوں کہ "شعر میرا مہمل نہیں، اس سے زیادہ کیا لکھوں"۔ اس بات پر مباہات کیوں کہ "جملے کے جملے مقدر چھوڑ گیا ہوں"۔ یہ شکایت کیوں کہ "بھائی! مجھ کو تم سے بڑا تعجب ہے کہ اس بیت کے معنی میں تم کو تامل رہا"۔ یہ جملے منظور شدہ اشعار کے بارے میں ہیں۔ اگر صفائی اور واشگافی ہی بہت بڑا ہنر تھا تو ان جملوں کا محل نہ تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب شروع سے آخر تک ایک ہی طرز کے پیرو رہے۔ ان کا ارتقا خوب سے خوب تر کی طرف ہوا، لیکن یہ ضرور ہوا کہ فارسی کے غیر عام اور محاورے سے خارج الفاظ کا بوجھ، جو انھوں نے اپنے اردو کلام میں محض اس وجہ سے رکھا تھا کہ ان کے باپ دادا کی زبان اردو نہ تھی اور انھیں مروجہ اردو محاورے پر مکمل دست رس نہ تھی، وہ بوجھ اردو کے محاورے سے پیہم مزاولت کی وجہ سے کم ہوتا گیا، ورنہ جہاں تک سوال اشعار کے مشکل ہونے کا ہے، ان کا دیوان سراپا اشکال ہے، کیونکہ ان کی مابہ الامتیاز خصوصیت ذہن کی ایک ایسی روش ہے جو بہ یک وقت کئی تجربات کا احاطہ کر لیتی ہے اور ان تمام تجربات کا بہ یک وقت اظہار کرنے پر قادر ہے۔

میں اس بات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ میں نے غالب کے کلام کے ساتھ "مشکل" کی صفت عام معنوں میں استعمال کی ہے، ورنہ حقیقت یہ ہے کہ میں ان کے کلام کو مشکل نہیں بلکہ مبہم سمجھتا ہوں اور ابہام کو اشکال سے کہیں زیادہ بلند منصب کی چیز سمجھتا ہوں۔ میری نظر میں اشکال عموماً شعر کا عیب ہے اور ابہام شعر کا حسن۔ اشکال ایک قطعی صورت حال کا نتیجہ ہوتا ہے، ابہام کی بنیادی خصوصیت غیر قطعیت ہے۔ اشکال کی نوعیت معمے یا Code کی ہوتی ہے، جسے حل کر کے مافی الضمیر تک پہنچ سکتے ہیں۔ ابہام ایک ایسا معمہ ہے جس میں ہر طرف اشارے ہی اشارے ہیں اور ہر اشارہ صحیح ہوتا ہے۔ اشکال صرف ایک سطح کو پہچانتا ہے، ابہام بہ یک وقت مختلف سطحوں پر حاوی ہوتا ہے، اور اس ذہن کی خصوصیت ہوتا ہے جو مختلف المعنی یا مختلف الکیفیت حقائق کو ایک ساتھ ظاہر کر سکے۔ چونکہ غالب ابہام اور اشکال کے اس لطیف فرق سے ناواقف تھے، اس لیے انھوں نے اپنے ابہام کو بھی اشکال ہی سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن وہ ابہام کی حقیقت سے فی نفسہ واقف تھے، کیونکہ انھوں نے اشکال کی جو

تعریف کی ہے وہ دراصل ابہام ہی پر پوری اترتی ہے۔ ابہام کا بنیادی تقاضا یہ ہے کہ شعر ہر ایک کے لیے کچھ نہ کچھ معنی رکھتا ہو۔ اشکال کا تقاضا ہے کہ شعر کے معنی اس کو معلوم ہوں جو اس کے معمے کو حل کر سکے اور جب وہ معنی کھل جائیں تو وہ قطعی اور آخری ٹھہریں۔ ممکن ہے کہ کوئی شعر میرے لیے مشکل ہو (کیونکہ میں اس کے الفاظ کے معنی نہیں جانتا یا محاورے بے خبر ہوں، یا اس میں صرف کی ہوئی تلمیح تک میری نظر نہیں ہے) لیکن دوسروں کے لیے آسان ہو۔ مندرجہ ذیل مثالیں دیکھیے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا
پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا دل جگر تشنۂ فریاد آیا
ثابت ہوا ہے گردن مینا پہ خون خلق لرزے ہے موج مے تری رفتار دیکھ کر

اس بات سے قطع نظر کہ پہلے شعر میں کچھ ابہام بھی ہے، شعر کا اشکال اس کی تلمیح میں مضمر ہے۔ اگر تلمیح صاف ہو جائے تو ظاہری معنی سمجھ میں آجاتے ہیں۔ دوسرے شعر میں "جگر تشنۂ" کے صحیح معنی (بہت پیاسا) معلوم ہوں تو بات صاف ہو جاتی ہے۔ تیسرے شعر میں معمائی کیفیت ہے جس کا اشارہ معشوق کی مست رفتاری ہے۔ لہٰذا ان اشعار کا مشکل ٹھہرنا خود ان اشعار پر نہیں بلکہ پڑھنے والے کی ذہنی اور علمی استعداد پر منحصر ہے یا پھر اس کے ذہن کی ساخت پر۔ بعض لوگ معمے جلد حل کر لیتے ہیں لیکن دوسرے معاملات میں معمولی ذہن کے مالک ہوتے ہیں۔ بعض لوگ معمے حل کرنے میں احمق ثابت ہوتے ہیں لیکن ان کی ذہانت مسلم ہوتی ہے۔ مشکل شعروں کی کچھ اور مثالیں دیکھیے:

شمع کو باغ میں جانے نہ دینا کہ ناحق خون پروانے کا ہوگا
نہ بٹھا حلقۂ ماتم میں گرفتاروں کو نیل گوں خط تو پہ گرد خط رخسار نہ کھینچ
کیا کہوں بیماریٔ غم کی فراغت کا بیاں جو کہ کھایا خون دل بے منت کیموس تھا

اس قسم کے اشکال کی مثالیں قصیدے اور مرثیے میں قدم قدم پر ملتی ہیں۔ خود غالب کے قصیدے ایسے شعروں سے بھرے پڑے ہیں جن کا مفہوم سمجھنے کے لیے محاورے اور اصطلاح کا علم ہونا ضروری ہے۔ لیکن یہ سطحی اور خارجی اشکال محض غالب کا طرۂ امتیاز نہیں، ناسخ اور

مومن کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں یہی کیفیت ملتی ہے۔ غالب کے بارے میں یہ کہنا کہ انھوں نے اپنی مشکل گوئی ترک کر دی، گویا یہ کہنا ہے کہ انھوں نے فطرت بدل دی۔ چونکہ غالب کے کلام کی اساس جذبے سے زیادہ تجربے اور جذباتیت سے زیادہ عقلیت پر ہے اس لیے انھیں وہ پیچیدگیاں بھی عزیز تھیں جو شعر میں ظاہر کیے ہوئے تجربے کو لفظی صنعتوں کے ذریعے ایک ایسی کیفیت بخش دیتی ہیں جو پڑھنے والے کے ردعمل کو مختلف راہیں تلاش کرنے میں معاون ہوتی ہے۔ قاری سمجھتا ہے کہ شعر کا مقتضا وہ نہیں ہے جس کی طرف اس کا ذہن منتقل ہو رہا ہے، لیکن مفہوم کے واضح ہوتے ہوئے بھی وہ نسبتاً غیر متعلق ردعمل جو ذہن میں پیدا ہو رہے ہیں، شعر کے لطف کو دوبالا کر رہے ہیں، اس لیے وہ ان غیر متعلق ردعمل کو بھی اپنے محسوسات میں در آنے دیتا ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ غالب اس لیے مشکل گو تھے کہ وہ اپنی فطرت سے مجبور تھے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ چونکہ ان کی فطرت میں منفرد ہونے کا تقاضا شدت سے ودیعت ہوا تھا اس لیے انھوں نے خود کو دوسروں سے مختلف و ممتاز کرنے کے لیے ایسی راہ جان بوجھ کر اختیار کی جو مذاق عام کے منافی تھی۔ گویا انھوں نے ایک منصوبہ بنایا کہ مجھے دوسروں کے مقابلے میں مختلف شعر کہنا ہیں اور اس منصوبے کو عملی جامہ پہنانے کے لیے انھوں نے مروجہ اسلوب کے برخلاف ایک پیچیدہ اسلوب اختیار کیا۔ محمد حسین آزاد کی تشخیص یہی ہے اور بہت صحیح ہے لیکن یہ تشخیص اپنی منطقی انتہا تک نہیں لے جائی گئی ہے، کیونکہ سوال یہ اٹھتا ہے کہ غالب نے مختلف ہونے کے لیے پیچیدہ اسلوب ہی کیوں اختیار کیا؟ میر کا دیوان ''کم از گلشن کشمیر'' نہیں تھا، لیکن غالب کے ہم عصر میر کو صرف اوپری دل سے خراج دیتے تھے۔ نہ ذوق کا اسلوب میر سے مستعار تھا، نہ مومن کا، نہ ناسخ کا۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ غالب کا زمانہ آتے آتے لوگ میر کو بھول چکے تھے۔ شعر کی ہیئت میں میر کا سب سے بڑا کارنامہ یعنی ہندی بحروں کو اردو کے سانچے میں ڈھالنا لوگ اس درجہ فراموش کر چکے تھے کہ اس عہد کے صدہا غزل گویوں نے بھول کر بھی ان بحروں میں غزل نہیں کہی۔ (غالب نے البتہ ''کام تمام کیا'' کی زمین میں اپنے خاص رنگ کے چند شعر کہے ہیں)۔ میر کے لہجے کی اپنائیت اور احساس ہم جلیسی اب اس درجہ متروک ہو چکے تھے کہ پہلوان سخن کے بے کیف مضمون آرائیاں اور انشا کے خم ٹھونکنے کے انداز اور مومن کی زنانہ نازک خیالیاں اور ذوق کے اخلاقی مضامین،

یہ سب مروج تھے، مگر میر کا کہیں پتہ نہ تھا۔ مصحفی جو اپنے دہلوی ہونے پر فخر کرتے رہے، میر کے اصل مقبوضہ علاقے میں در آنے سے ہمیشہ کتراتے رہے۔ آتش اپنی قلندرانہ رعونت کے باوجود (جو میر کے مزاج سے مشابہ ہے) لفظی اور جسمانی بازی گری کے والہ و شیدا رہے۔ ایسے عالم میں غالب کے لیے آسان راستہ یہ تھا کہ وہ میر کی طرح کے شعر کہتے اور مُمی طرز میر کا لقب حاصل کرکے نام کماتے۔ لیکن انھوں نے ایسا نہ کیا۔ دوسری صورت یہ تھی کہ دہلی کے متین اور محفوظ لہجے کو ترک کرکے اپنے استاد نظیر اکبر آبادی کی ارضیت اور جسمیت پر توجہ کی جاتی۔ غالب یہ بھی نہ کرسکے۔ تیسری صورت یہ تھی کہ جرأت کی چوما چاٹی میں طنز و مزاح کی آمیزش کرکے اس کی چال ڈھال میں وقار اور اس طرز گفتار میں معنویت پیدا کی جاتی۔ غالب اس سے بھی معذور رہے۔

لہٰذا یہ بات مسلم ہے کہ غالب نے جان بوجھ کر ایک ایسا اسلوب اختیار کیا جو اس وقت مقبول نہیں تھا اور آج بھی بہت حد تک نامقبول ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ ایسا انھوں نے اس وجہ سے کیا کہ انھیں پابستگی رسم و رہ عام گوارا نہ تھی۔ لیکن بنیادی سوال یہ ہے کہ انھوں نے بہت سے اسالیب میں وہی ایک اسلوب کیوں اختیار کیا جو اردو شاعری کی روایت سے تقریباً قطعاً منافی تھا؟ منفرد ہونے کے اور بھی طریقے تھے۔ یہی ایک طریقہ کیوں؟

اگر یہ کہا جائے کہ انھوں نے یہ طرز تقلید بیدل میں اختیار کیا اور وہ اس وجہ سے کہ غالب فارسی شاعری کی روایت کے پروردہ تھے اور بیدل ایک فارسی شاعر تھے، تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ پھر بیدل ہی کیوں؟ حافظ و سعدی و نظیری کیوں نہیں؟ غالب کے یہاں تصوف عالیہ کے اثرات پائے جاتے ہیں لہٰذا عراقی و عطار کیوں نہیں؟ خسرو کے وہ بڑے معتقد تھے۔ لہٰذا خسرو کیوں نہیں؟ ہندوستانی فارسی گویوں میں فیضی ممتاز تھا۔ لہٰذا کتب فیضی کیوں نہ اختیار کیا؟

ان سوالات کا شافی جواب ایک ہی ممکن ہے اور وہ بھی بہت شافی نہیں ہے۔ یعنی غالب اپنی فطرت سے مجبور تھے۔ ان کے مزاج کا خاصہ ہی یہ تھا کہ وہ ایک بلند آہنگ لہجہ اختیار کریں جس کی تعبیر میں ان ذہنی اور عقلی مشاہدوں کا ہاتھ ہو جو تمام دنیاوی مسائل پر محیط ہوں، لیکن جن کا جزو اعظم عام انسانوں کی دنیا نہ ہو بلکہ ایک فکری اور کشفی Visionary کیفیت ہو۔ ان ذہنی اور عقلی مشاہدوں کی مثال روشنی کی ان شعاعوں کی ہے جو کسی مشین سے برآمد ہوتی ہیں۔ وہ گردوپیش کو تو منور کر دیتی ہیں لیکن خود مشین کو گرد و پیش سے کوئی علاقہ

نہیں ہوتا اس مزاج کا شاعر داخل سے خارج میں نفوذ کرتا ہے لیکن خود اس کا وجود برقرار رہتا ہے۔ وہ داخل کو خارج میں ضم کرنے کے بجائے خارج سے الگ ہٹ کر اپنے وجود کو Liver کی طرح استعمال کرتا ہے اور اس کے ذریعے سے خارج کی کے بجائے خارج سے الگ ہٹ کر اپنے وجود کو Liver کی طرح استعمال کرتا ہے اور اس کے ذریعے سے خارج کی حقیقت کو الٹ پلٹ کر دیکھتا ہے۔ یہ لاشخصیت کی ایسی انوکھی مثال ہے جس کی نظیر اردو شاعری تو کیا دنیا کی شاعری میں بھی کم ملتی ہے۔

یہاں پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان سب باتوں کی بنیادی اصل یہ ہے کہ چونکہ غالب نے بیدل کا مطالعہ بہت کم عمری میں کیا تھا اور ان کی زندگی کے نشو و نمائی سال Formative Years کلام بیدل ہی کی صحبت میں گزرے تھے، اس لیے کیا تعجب ہے اگر انھوں نے بیدل کا اثر قبول کیا۔ اول تو یہی بات محل نظر ہے کہ غالب نے سراسر بیدل کا اثر قبول کیا۔ لیکن دوسری اور زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ہر حقیقی شاعر اپنے اوائلی دور کے غلط یا نا متناسب اثرات سے بہت جلد آزاد ہوتا ہے۔ کیٹس نے ملٹن کی نظم معرا کا شدید اثر قبول کیا تھا، لیکن اس نے اپنی طویل نظم Hyperion اس لیے نامکمل چھوڑدی کہ وہ اس کے خیال میں بہت زیادہ ملٹن زدہ تھی۔ اقبال نے داغ کا اثر قبول کیا لیکن چند ہی دنوں میں وہ ان سے اس طرح الگ ہوگئے کہ داغ کے زیر اثر کہی ہوئی غزلیں اب اقبال کی غزلیں معلوم ہی نہیں ہوتیں۔ بودلیئر، گوئٹے کی رومانیت سے متاثر ہوا اور اڈگر ایلن پو کے کلام سے اس کا تعارف خاصی شعوری عمر میں ہوا۔ لیکن پو کا کلام پڑھتے ہی اسے محسوس ہوا کہ وہ اب تک اندھیرے میں تھا۔ خود ہمارے عہد میں میرا جی نے ترقی پسند محاورے کے برخلاف میر سے فیض حاصل کیا (ان کی غزلیں اس کی بین مثال ہیں)، لیکن انھوں نے اپنے اصلی اظہارات کو میر کی ہوا بھی نہ لگنے دی۔ لہٰذا صرف یہ کہنے سے کام نہیں چلے گا کہ چونکہ غالب نے نو عمری میں بیدل کو بہت پڑھا تھا اس لیے وہ ان کے دل دادہ ہوگئے۔ ہم سب نے ساحر لدھیانوی کو نوعمری میں بہت پڑھا تھا، لیکن اب شاید ہی ان کا کوئی دلدادہ ہو۔

محمد حسین آزاد کی تشخیص پر اتنا اضافہ کرنے کے بعد کہنے کی ایک دو باتیں اور ہیں، تاکہ غالب کے شعری مزاج کو پہچاننے میں آسانی ہو۔ سب سے پہلی بات تو وہی ہے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے، یعنی غالب پر بیدل کا اثر۔ خامۂ بیدل کو شعری سفر میں اپنا عصا

فرض کرنے کے باوجود غالب بیدل پر کلیتاً تکیہ نہیں کیے ہوئے تھے:

مجھے رنگ بہار ایجادیٔ بیدل پسند آیا	اسد ہر جاسخن نے طرح باغ تازہ ڈالی ہے
عصائے خضر صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا	مجھے راہ سخن میں خوف گم راہی نہیں غالب

ان اشعار اور اپنے اعترافات کے باوجود غالب کو سمجھنے کے لیے صرف بیدل کا حوالہ کافی نہیں۔ اول تو جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، غالب پروپیگنڈا کے ماہر تھے۔ انھوں نے لوگوں کو برگشتہ دیکھ کر کہہ دیا کہ بھائی ہم تو بیدل کے پیروکار تھے، اب جب عقل آئی ہے تو اس سے منحرف ہوئے ہیں۔ جب یہ بات ثابت ہے کہ غالب بیدل سے منحرف نہیں ہوئے تو یہ بات بھی ماننا ضروری نہیں کہ وہ بیدل کے کلیتاً غلام تھے۔ بیدل کی سرشت میں ایک صوفیانہ پر اسراری تھی جس سے غالب بالکل خالی نظر آتے ہیں۔ بیدل صرف شاعر نہ تھے، وہ ایک طرح کی مابعد الطبیعیات کے اگر موجد نہیں تو ماہر ضرور تھے۔ یہ مابعد الطبیعیات علم وجود Ontology سے بھی آگے کی چیز تھی[1]۔ غالب پر عقلیت اور ہوش مندی حاوی تھی۔ بیدل اس سے تقریباً بالکل معرا تھے لہٰذا کلام غالب کے لیے صرف کلام بیدل استعارہ نہیں ہوسکتا۔ غالب نے بیدل سے بہت کچھ سیکھا تھا، لیکن اپنے مزاج میں عملی فکر کے غالب عنصر کی وجہ سے انھوں نے جو دنیا خلق کی وہ ہمارے لیے بیدل سے زیادہ Relevant ہے۔ غالب نے بیدل سے شعر کا فن ضرور سیکھا لیکن انھوں نے بیدل کا اثر اس لیے قبول کیا کہ بیدل صائب اور عرفی سے زیادہ پیچیدہ خیال تھے۔ اگر بیدل نہ ہوتے تو غالب عرفی اور صائب کو اپنا استاد مانتے۔ شعر میں لفظ کو برتنے کا اسلوب بیدل سے سیکھ کر غالب نے اس میں اپنی ہوش مندی داخل کی۔ جن چیزوں کو وہ ''خیالی مضامین'' کہہ کر ٹال گئے ہیں دراصل وہ اسی ہوش مندی اور عقلیت کا اظہار ہے جو بیدل کے یہاں نہیں ملتی۔

بیدل کے بلند اور دور رس طرز اظہار کو اپنانے کی ایک اور وجہ ہوسکتی ہے، غالب اردو کے ان چند بڑے شاعروں میں سے ہیں جنھوں نے جاگیردارانہ ماحول میں آنکھ کھولی۔ انھیں اپنے حسب و نسب پر بھی فخر بہت تھا۔ ذوق کے ہاتھ میں استرا تھا یا زیادہ سے زیادہ تلوار۔ مومن میں رئیسانہ آن بان تھی لیکن ان کا سلسلۂ نسب غالب کی طرح ممتاز و مفتخر نہ تھا۔

---

[1] ملاحظہ ہو ''چہار عنصر'' از بیدل۔ ان تفصیلات کے لیے میں اپنے دوست ڈاکٹر نیر مسعود کا ممنون کرم ہوں۔

اقتدار و اختیار کی جس فضا میں غالب نے پرورش پائی اور جس خاندان سے وہ تعلق رکھتے تھے اس میں شاعر کا وجود تقریباً قول محال تھا۔ لیکن ایسی فضا میں آنکھ کھولنے والا شاعر:

دور بیٹھا غبار میر اس سے عشق بن یہ ادب نہیں آتا

کی طرح کا شعر نہیں کہہ سکتا تھا۔ اس حقیقت پر کم نقادوں کی نظر گئی ہے کہ غالب کا گھریلو ماحول اس بات کا طالب تھا (جس طرح جوش کا گھریلو ماحول بھی اس بات کا متقاضی تھا) کہ اس میں پروان چڑھنے والا شاعر قلندرانہ آزادہ روی کے بجائے شاہانہ آزادہ روی اور بلند کوشی کا حامل ہو۔ نظیر اکبرآبادی اگر جوش کے گھرانے میں جنم لیتے تو شاید وہ بھی کڑکتے گرجتے ہوئے شعر کہتے۔ غالب کی دانش ورانہ واقعیت جس میں حدود و قیود کو توڑ نکلنے کے رومانی ادا بھی ملتی ہے ایسے ماحول کی آئینہ دار ہے جو ذہنی اور عقلی برتری کا پروردہ تھا۔ غالب کے یہاں جس ہوش مندی کی کارفرمائی ملتی ہے اس کے لیے دانش ورانہ، مبہم اور پیچیدہ اسلوب کے سوا کوئی اور اسلوب مناسب ہی نہ تھا۔ اشیاء کو تہ بہ تہ سمجھنا اور انھیں اس طرح پیش کرنا کہ ان کی تمام جہتیں بہ یک وقت دکھائی دے سکیں، یہ جنون کے انداز نہیں ہیں۔ جنون (مثلاً میر کا جنون) اشیاء کی وحدت کو پہچانتا ہے، پیچیدہ حقیقتوں کو آئینہ کر کے پیش کرتا ہے۔ عقل اشیاء کی نیرنگی کو پہچانتی ہے اور سہل حقیقتوں میں بھی وہ جہتیں ڈھونڈتی ہے جو دوسروں کی نظر سے پوشیدہ تھیں۔ عقل کا اسلوب سادہ نہیں ہوسکتا۔

شاعری، اور خاص کر اردو شاعری میں جنون کو بڑا اہم مرتبہ حاصل رہا ہے۔ ارسطو نے تو شاعروں کو مجنون قرار ہی دیا تھا، شیکسپیئر نے بھی عاشق، مجنون اور شاعر کو ایک ہی صف میں رکھا تھا۔ تمام بڑے شاعر، اور خاص کر تمام بڑے رومانی شاعر، کسی نہ کسی حد تک عقل کے اس غیر توازن کے آئینہ دار ہیں جو ابتدائی شکل میں عقلی طرز افہام کی نفی کرتا اور تخیلی یا وجدانی طرز افہام پر اصرار کرتا ہے۔ نیز اپنی آخری شکل میں عقلی بیوہار سے مکمل انکار کر کے باقاعدہ جنون میں بھی تبدیل ہوسکتا ہے۔ جنون اور عقل دراصل اشیاء کے افہام کے دو طریقے ہیں۔ اور شاعری اور مابعد الطبیعیات میں جنون کو عقل پر فوقیت حاصل ہے۔ جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، تخیل اور وجدان کی قوت پر اس اصرار کی وجہ سے جو غیر توازن پیدا ہوتا ہے وہ اکثر شعراء کی ذاتی زندگی میں بھی نظر آتا ہے، اور اس کا اظہار لرزہ خیز و خوف آگیں بھی ہوسکتا

ہے۔ بودلیئر نے اپنے روز ناپچے میں ان کیفیات کا ذکر ایک انوکھی شدت اور دل ہلا دینے والی بے چینی کے ساتھ کیا ہے۔ ایک جگہ وہ کہتا ہے: "میں نے اپنے ہسٹریا کو رونگٹے کھڑے کر دینے والے خوف اور اہتزاز کے ساتھ پالا ہے۔ اب مجھے مسلسل دوران سر کی شکایت رہتی ہے۔ آج 23 جنوری 1862 کو مجھے ایک انوکھی طرح کا احساس ہوا۔ میں نے جنون کے بال و پر کو اپنے سر پر سے گزرتے ہوئے محسوس کیا"۔ آغاز جنون سے پہلے کی ایک نظم میں وہ کہتا ہے:

ہم اسی وقت صحت مند ہوتے ہیں جب ہم زہر پیتے ہیں
یہ آگ ہمارے دماغ کے خلیوں کو اس طرح جلا ڈالتی ہے
کہ ہم چاہتے ہیں اس قعر میں غرق ہوجائیں
جنت ہو یا دوزخ؟ کسے اس کی فکر ہے؟
لامعلوم سے گزر کے ہم نئے کو پالیں گے

بلاواسطہ علم پر اس شدت کا اصرار غالب کے یہاں مفقود ہے۔ بال عنقا اور سایۂ ہما کا ذکر بار بار کرنے کے باوجود وہ شاید ان چیزوں پر یقین نہیں رکھتے تھے۔ کیٹس کو اپنے آخری دنوں میں اندھیرے سے بہت وحشت ہونے لگی تھی اس لیے اس کا تیمار دار دوست شمعوں کو دھاگے سے اس طرح باندھ کر رکھ دیتا تھا کہ ایک بعد دوسری خود بہ خود جل اٹھے۔ ایک رات جب کیٹس کی آنکھ اچانک کھل گئی اور اس نے خود بہ خود روشن ہوتی ہوئی شمع کو دیکھا تو ایک دم پکار اٹھا: "جان! جان! دیکھوں پریاں میری روح سلب کرنے کو آئی ہیں"۔ غالب اگر یہ منظر دیکھتے تو موجۂ گل کے چراغاں کا ذکر کرتے۔ موت جس کا تذکرہ میر نے اس ذوق و شوق سے کیا ہے:

لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا — کب خضر و مسیحا نے مرنے کا مزا جانا
کچھ نہ دیکھا پھر بہ جز یک شعلۂ پر پیچ و تاب — شمع تک تو ہم نے دیکھا تھا کہ پروانہ گیا
مت کر عجب جو میر ترے غم میں مر گیا — جینے کا اس مریض کے کوئی بھی ڈھنگ تھا
جم گیا خوں کف قاتل پہ ترا میر زبس — ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے
اس کی ایفائے عہد تک نہ جیئے — عمر نے ہم سے بے وفائی کی

یہی موت غالب کے لیے ذہنی چلبلے پن، تازہ گفتاری اور عقلی شکست و ریخت کے موقع فراہم کرتی ہے:

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی   وائے ناکامی کہ اس کافر کا خنجر تیز ہے
بہار حیرت نظارہ سخت جانی ہے   حنائے پائے اجل خون کشتگاں تجھ سے
جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے   سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا
زمیں کو صفحۂ گلشن بنایا خوں چکانی نے   چمن بالیدنی ہا از رم نخچیر ہے پیدا

بودلیئر کی ڈائری کے تقریباً چھ مہینے پہلے یعنی 23 مئی 1861 کو غالب نے لکھا تھا: ''نہ سخن وری رہی نہ سخن دانی، کس برتے پر تتا پانی۔ ہائے دلی! وائے دلی! بھاڑ میں جائے دلی!'' غالب کا جنون اس سے آگے کبھی نہ بڑھا۔ میر کی طرح انھیں بھی اوراق مصور کے پارہ پارہ ہونے کا غم تھا، لیکن انھوں نے میر کی طرح کسی چاند میں کسی کی شکل نہ دیکھی تھی۔ دلی کا مرثیہ جو انھوں نے اس خط میں لکھا تھا، دوسروں کو رلا دیتا ہے۔ یہ وہ جنون ہے جو کثرت غم سے پیدا ہوا ہے، وہ جنون نہیں جو بودلیئر نے عقل کی نفی کر کے Delight اور Terror کے ساتھ پالا پوسا تھا۔ چنانچہ غالب کا کلام ایک ایسے ہوش مند اور تعقل کوش انسان کا کلام ہے جو کائنات کے مظاہر میں خود کو گم نہیں کر دیتا۔ ان کی تمام رومانیت بغاوت کی رومانیت ہے، لیکن رومانی ہونے کے باوجود وہ دل کو روکے رہتے ہیں، دماغ کو آگے لاتے ہیں، اس لیے ان کا کلام مشکل ہے۔ یہ اشکال پیچیدہ عبارت آرائی کا مرہون منت نہیں ہے، بلکہ ایک فکری سلسلے کی آخری کڑی ہے جس میں وجدان ایک ایسی عقل کا تابع ہے جو ہمہ جہت ہے:

بروئے شش جہت در آئینہ باز ہے   یاں امتیاز ناقص و کامل نہیں رہا
وا کر دیے ہیں شوق نے بند نقاب حسن   غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

غالب نے معشوق کو مشکل پسند کہا ہے۔ لہٰذا دیکھنا یہ ہے کہ مشکل پسندی کی تعریف انھوں نے کیا کی ہے۔ یہ بات طے کرنے کے بعد کہ غالب مشکل پسند کیوں تھے اور یہ کہنے کے بعد کہ ان کا اشکال دراصل صد جہت ابہام کا مرہون منت ہے، اب یہ دیکھنا ضروری ہے کہ ان کے شعر کی وہ داخلی مشینیات کیا ہے جس کے ذریعہ سے یہ صد جہت ابہام بروئے کار

آتا ہے:

شمار سبحہ مرغوب بت مشکل پسند آیا تماشائے بہ یک کف بردن صد دل پسند آیا

معشوق کو بہ یک کف بردن صد دل کی ادا خوش آتی ہے۔ اپنی اس ادا کو ظاہر کرنے کے لیے وہ مجرد الفاظ سے کام نہیں لیتا، بلکہ ہاتھ میں عقیق سرخ کی تسبیح لے لیتا ہے۔ گویا وہ اپنی سرشت کا استعاراتی اظہار کرتا ہے۔ یہ کہنے کے بجائے کہ میں مشکل پسند بھی ہوں اور ایک ہاتھ سے سیکڑوں دل اڑا لے جانا مجھے اچھا لگتا ہے، وہ اپنے ہاتھوں میں تسبیح لے کر بہ یک وقت دو حقائق کا اظہار کرتا ہے، اور ایسا اظہار جو بلا واسطہ الفاظ کا مرہون منت نہیں ہے۔ اس طرح استعاراتی انداز بیان مشکل پسندی کا معیار ٹھہرا۔ استعاراتی انداز بیان سے جو فوائد حاصل ہوتے ہیں ان میں سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ استعارہ اس حقیقت سے بڑا ہوتا ہے جس کے لیے وہ لایا گیا ہوتا ہے۔ چنانچہ جس حقیقت کی نمائندگی کرنے کے لیے استعارہ لایا جاتا ہے، وہ حقیقت اپنے عموی Dimension سے بڑی ہو جاتی ہے، یا اس میں کسی ایسی جہت کا اضافہ ہو جاتا ہے جو اس میں پہلے نہیں تھی۔ دوسرا حاصل یہ ہوتا کہ ایک استعارہ بہ یک . وقت کئی حقیقتوں کی طرف اشارہ کرسکتا ہے۔ اس طرح شعر کی روایتی خوبی، یعنی ایجاز تو حاصل ہو ہی جاتی ہے، لیکن ساتھ ہی ساتھ اکثر یہ بھی ممکن ہو جاتا ہے کہ دو متضاد حقائق کو ایک ہی ساتھ ظاہر کر دیا جائے۔ اس سے بڑھ کر منزل یہ ہوتی کہ دو متضاد حقائق کو اس طرح ظاہر کیا جائے کہ وہ دراصل ایک ہی نظر آئیں۔ بودلیئر نے رومانیت کی تعریف یوں کی تھی کہ یہ ''محسوس کرنے کا ایک ڈھنگ ہے''۔ اس پر یہ اضافہ کیا جاسکتا ہے کہ چونکہ انسان کا ذہن اکثر مختلف کیفیات یا مشاہدات کو ایک ساتھ اپنے دائرے میں لے لیتا ہے، اس لیے محسوس کرنے کے اس نئے ڈھنگ کو ظاہر کرنے کے لیے استعارے کی زبان استعمال کرنا پڑتی ہے۔

میں نے ابھی متضاد حقائق کو ایک کر کے دکھانے کی بات کی ہے۔ ہیئت اور موضوع بھی متضاد حقائق ہیں اور استعارہ ان کو بھی ایک دوسرے میں ضم کر دیتا ہے۔ شلیگل نے ڈیڑھ سو برس پہلے کہا تھا کہ جدید ادب ''ہیئت اور موضوع کے، بہ حیثیت ضدین آپس میں Intimate Peneteration کی کوشش کرتا ہے۔ جس چیز کا استعارہ کیا جائے اسے موضوع اور استعارے کو ہیئت فرض کیا جائے تو استعارے کی کار فرمائی کا عجیب عالم نظر آتا ہے۔ موجودہ شعر میں

معشوق نے اپنی صد دل ستانی کا استعارہ ازراہ مشکل پسندی تسبیح کو ہاتھ میں لینے سے کیا ہے۔ اس طرح تسبیح کے سرخ دانے دل کا مقام اختیار کر لیتے ہیں۔ جس طرح تسبیح کے دانے معشوق کی انگلیوں کے لمس سے گرمی اور حرکت پاتے ہیں اسی طرح عاشقوں کے دلوں کو محبت کی انگشت نگاہ سے گرمی اور حرکت نصیب ہوتی ہے۔ جس طرح تسبیح کا ہر دانہ انگلیوں کی حرکت کے ساتھ ساتھ اوپر سے نیچے تک کا سفر کرتا ہے لیکن جہاں کا تہاں رہتا ہے، اسی طرح عاشقوں کے دل اپنی تمام وحشت خیزیوں، امید و بیم، قرب وبعد کے زیر و بم کے باوجود وہیں کے وہیں رہتے ہیں۔ محبوب کی حنا آلودہ، سفید اور مخروطی انگلیاں تسبیح کے سرخ دانوں کے ساتھ وہی رشتہ رکھتی ہیں جو صبح اور شفق کا ہوتا ہے۔ شفق کے خونیں ہونے کے باوجود صبح کی سفیدی کم نہیں ہوتی۔ اس طرح تسبیح کا ہاتھ میں لینا، جو استعارہ ہے، اور دل بری جو شئے مشہود ہے، ایک ہی ہوجاتے ہیں۔

لہٰذا غالب کے نزدیک مشکل پسندی کا معیار استعارہ ہے۔ لیکن اس استعارے میں اس مخصوص ہوش مندی کی بھی کارفرمائی ہے جس کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے اور جو میر کے یہاں مفقود نظر آتی ہے۔ اس ہوش مندی یعنی دانش وارانہ حاکیت کا نتیجہ یہ ہوا کہ غالب کا استعارہ ہیئت اور موضوع کے اس امتزاج کو حاصل کر لیتا ہے جہاں استعارے کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ورنہ استعارے کا روایتی استعمال تو استعارے کو لباس کی طرح برتتا ہے جس کو شعر سے الگ بھی کرسکتے ہیں۔ بہت ممکن ہے استعارہ الگ کرنے سے شعر کے زور یا حسن میں کمی آجائے۔ لیکن بنیادی مفہوم میں کمی نہیں آسکتی۔ غالب کے یہاں استعارہ چونکہ الگ نہیں ہوسکتا، اس لیے الگ کرنے کی کوشش شعر کا خون کرنے میں کامیاب ہو جائے تو ہوجائے، لیکن اور کچھ نہیں ہاتھ آسکتا۔ یہی غالب کے شعر کا اشکال ہے۔ ہم استعارہ الگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور شعر کو تلف کر دیتے ہیں۔ اگر استعارے کو الگ کرکے صرف یوں کہا جائے کہ معشوق مشکل پسند ہے اور اسے بہ یک کف صد دل بردن کی ادا پسند ہے تو وہ تمام معنویتیں جو اس عمل میں شمار سبحہ نے پیدا کی ہیں، غائب ہو جائیں گی۔

استعارے کے ذریعے موضوع اور ہیئت کا امتزاج ان شاعروں نے بھی حاصل کیا ہے جو جنون کے شاعر ہیں، یعنی جن کے یہاں تخئیلی طرز افہام و آگہی کو اس درجہ فوقیت حاصل ہے کہ وہ دانش مندانہ تفکر کی نفی کرتے ہیں۔ میر اور فیض کی مثالیں سامنے کی ہیں۔ لیکن انوکھی

بات یہ ہے کہ اس امتزاج کے باوجود ان کے یہاں استعارے کا وہ فائدہ کم کم نظر آتا ہے جس کی طرف میں نے شروع میں توجہ دلائی تھی۔ یعنی ان کا استعارہ حقیقت کو اس درجہ بڑا نہیں کر دکھاتا کہ اس میں حقائق کی کئی ایسی جہتیں نظر آنے لگیں جو پہلے ناپید تھیں۔ غالب کے ابہام کا راز اسی نکتے میں ہے اور یہ کیفیت ان کے کلام میں الفاظ کے ماورائی مفاہیم سے اس غیر معمولی اشغال کے ذریعے پیدا ہوتی ہے جو دوسرے شاعروں کے یہاں نہیں ملتا۔ ایک شعر جو میں نے پہلے غالب کے عقلی اشغال کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے، پھر دیکھیے:

جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

اس شعر کے استعارے کی اساس چند حقائق پر ہے جو بہ ذات خود فرضی ہیں اور چند اور حقائق کا استعارہ ہیں۔ یہ فرضی حقائق عام ہیں اور وہ حقائق بھی جن کا یہ استعارہ ہیں۔ عاشق محبوب سے محبت کرتا ہے، یہ بنیادی اور اصلی حقیقت ہے۔ اس کا استعارہ یہ ہے کہ عاشق محبوب پر جان دینے کو تیار ہے، یا اس پر محبوب کے حسن کا اس قدر شدید اثر ہوتا ہے کہ اسے موت سے مشابہ کہا جاسکتا ہے۔ اس استعارے کو پلٹ دیجیے تو ظاہر ہوتا ہے کہ معشوق عاشق کی جان لیتا ہے۔ اس استعارے کو اور پھیلایئے تو ظاہر ہوتا ہے کہ معشوق کی بے رخی عاشق کو شاق گزرتی ہے اور اس کے لیے موت کے برابر ہے۔ شاعری میں یہ استعارے حقائق کی شکل اختیار کر چکے ہیں۔ اب ان حقائق کا استعارہ یہ ہے کہ معشوق، عاشق کی موت کے لیے تلوار یا اس طرح کے دوسرے ساز و سامان رکھتا ہے۔ اور عاشق چونکہ معشوق پر مرتا ہے اس لیے وہ اس کی تلوار سے قتل ہونے کو تیار ہے۔ قتل ہونے پر آمادگی اس شوق کا اظہار ہے جو معشوق کے لیے عاشق کے دل میں ہے اور معشوق بھی چونکہ بے رخی کا شیوہ رکھتا ہے، اس لیے اسے قتل کرنے میں کوئی عار نہیں۔

استعارہ در حقیقت بمنزلہ حقیقت ہے، اس درجے پر غالب کا شعر ظہور میں آتا ہے۔ شدت شوق و جذبہ کے عالم تنفس تیز ہوجاتا ہے۔ یہ کیفیت جنسی ہیجان کی حالت میں خاص طور پر نمایاں ہوتی ہے۔ تلوار جو ہوا میں لپ لپاتی ہوئی گردش کر رہی ہے اور عاشق کی گردن پر گرنے والی ہے، ہیجان تنفس کا منظر پیش کرتی ہے۔ گویا تلوار عاشق کی گردن اتار دینے کو بے چین ہے۔ لیکن یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ جذبۂ بے اختیار شوق کس کا ہے؟ یہ جذبہ تلوار

کا بھی ہو سکتا ہے جو گردن اڑانے کو بے چین ہے۔ یہ عاشق کا بھی ہوسکتا ہے جو مرنے کو بے چین ہے اور اس کی بے چینی نے تلوار کو بھی متاثر کردیا ہے۔ یہ جذبہ معشوق کا بھی ہوسکتا جو گردن اڑانے کے لمحہ میں اس قدر شدید جذباتی ہیجان کا شکار ہے کہ اس کا اثر تلوار پر بھی ظاہر ہو رہا ہے۔ گو حقیقت صرف اس قدر ہے کہ عاشق قتل ہونے کو تیار ہے، لیکن استعارے نے اسے اتنا بڑا کر دیا کہ اب اس میں ایسی بہت سے کیفیتیں موجود نظر آنے لگیں جو فی الواقع اس میں نہیں تھیں۔

اگر اس شعر میں فارسی یا عربی کا کوئی مغلق لفظ یا کوئی دور از کار تلمیح رکھ دی جاتی تو شعر صرف مشکل ہو جاتا لیکن یہاں عام الفاظ کے ان مفاہیم سے دل چسپی ظاہر کی گئی ہے جو فی الواقعہ ان الفاظ کے ماورا ہیں۔ ''جذبۂ بے اختیار شوق'' کی ماورائیت یہ ہے کہ اگرچہ ''شوق'' کا لفظ عاشق کے دل کا حال بیان کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے، لیکن اس جگہ اسے یوں استعمال کیا گیا ہے کہ وہ اگر اس معنی کی بالکل نفی نہیں کرتا تو کم سے کم دوسرے معنی کو آنے سے روکتا بھی نہیں۔ تنفس کی بے ربطی اگر غیر معمولی جوش و شوق کی طرف اشارہ کرتی ہے تو اس کے ساتھ جنسی ہیجان کا پہلو بھی در آتا ہے جو ''شمشیر'' کے علامتی لفظ سے استحکام پاتا ہے۔ ''شمشیر'' کا ماورائی مفہوم شدید جنسیت کا حامل ہے۔ اس طرح ''شمشیر'' اور ''دم شمشیر'' ایک دوسرے کے جنسی معنی کو مستحکم کر رہے ہیں۔ جنون کے خلق کردہ اشعار ان پیچیدگیوں کے اہل نہیں ہوسکتے۔ ان کی مثالیں دیکھنے کے لیے تو بس شیکسپیئر ہی کے پاس جانا ہوگا۔ استعارے کو عقل سے مدغم کرنے کا یہ تیور غالب کی مشکل گوئی کی اساس ہے۔ اس کے مطالعے کی سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ اسے قصیدے اور مرثیے کے تکنیکی مشکل پن سے الگ چیز سمجھا جائے۔ غالب کا اشکال بالذات مقصود نہیں تھا بلکہ اس کا مقصود مشاہدات کی مختلف سطحوں کو یک جا کرنا تھا۔

اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ مشکل شعر خراب ہوتا ہے اور آسان شعر خراب تر۔ آسان (یعنی مبہم کی ضد) شعر بھی اچھا اور بڑا شعر ہوسکتا ہے۔ مشکل شعر بھی اچھا ہوسکتا ہے، لیکن مبہم شعر اور مشکل شعر ہم معنی اصطلاحات نہیں ہیں۔ غالب کو مشکل گو کہہ کر ٹال دینے سے معنی یہ ہیں کہ انھیں غزل میں قصیدہ نگار فرض کیا جائے، یا انھیں الفاظ کو ٹکرا ٹکرا کر زبردستی ایک بھونڈی شعری عمارت تعمیر کرنے کا مجرم ٹھہرایا جائے۔ ایلزبتھ بیرٹ براؤننگ نے اپنے شوہر

کے بارے میں کہا تھا کہ بہت سے شاعر چمکتی دھوپ میں کھڑا ہونا پسند کرتے ہیں، اور بہت سوں کو تاریک گھر کی نیم روشنی اچھی لگتی ہے۔ میرا شوہر موخرالذکر میں سے تھا۔ تاریخ نے عموماً یہ فیصلہ کیا ہے کہ دھوپ میں کھڑے ہونے والوں کے شعر بہتر تھے۔ لیکن ایلزبیتھ نے ایک تیسری قسم کے شعرا کو نظرانداز کر دیا تھا۔ یعنی وہ شاعر جو تاریخ گھر کی نیم روشنی میں رہتے ہیں لیکن ان کا وجود نیم روشنی کو دھوپ میں تبدیل کر دیتا ہے۔ غالب انھیں میں سے تھے۔

(1968)

غالب کی ایک غزل کا تجزیہ

جب تک دہان زخم نہ پیدا کرے کوئی　　مشکل کہ تجھ سے راہ سخن وا کرے کوئی
عالم غبار وحشت مجنوں ہے سر بہ سر　　کب تک خیال طرۂ لیلیٰ کرے کوئی
افسردگی نہیں طرب انشائے التفات　　ہاں درد بن کے دل میں مگر جا کرے کوئی
رونے سے اے ندیم ملامت نہ کر مجھے　　آخر کبھی تو عقدۂ دل وا کرے کوئی
چاک جگر سے جب رہ پرسش نہ وا ہوئی　　کیا فائدہ کہ جیب کو رسوا کرے کوئی
لخت جگر سے ہے رگ ہر خار، شاخ گل　　تاچند باغ بانئ صحرا کرے کوئی
ناکامی نگاہ ہے برق نظارہ سوز　　تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی
ہر سنگ وخشت ہے صدف گوہر شکست　　نقصاں نہیں جنوں سے جو سودا کرے کوئی
سربر ہوئی نہ وعدۂ صبر آزما سے عمر　　فرصت کہاں کہ تیری تمنا کرے کوئی
ہے وحشت طبیعت ایجاد یاس خیز　　یہ درد وہ نہیں کہ نہ پیدا کرے کوئی
بے کاریٔ جنوں کو ہے سر پیٹنے کا شغل　　جب ہاتھ ٹوٹ جائیں تو پھر کیا کرے کوئی
حسن و فروغ شمع سخن دور ہے اسد　　پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی

تمہید

اس تجزیہ کا بنیادی اصول یہ ہے کہ شعر چونکہ الفاظ سے بنتا ہے اور الفاظ معنی اور موسیقی کا مرکب ہوتے ہیں لہٰذا شعر کی موسیقی اس کے معنی کی تعبیر کرتی ہے اور شعر کے معنی اس کی موسیقی خلق کرتے ہیں۔ یہ دونوں عمل ایک ساتھ اور ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہوئے اس طرح رونما ہوتے ہیں کہ کسی ایک کو دوسرے سے الگ کرکے اس کی پوری اہمیت اور معنویت کا اندازہ نہیں ہوسکتا۔ چونکہ الفاظ شعر کا بنیادی اور اصلی عنصر ہیں لہٰذا شعر کا صحیح اور مکمل مطالعہ اسی وقت ممکن ہے جب الفاظ کو الگ الگ کرکے، پھر ان کے باہم عمل و ردعمل،

ان کے دروبست کے پس منظر میں ان کے تمام موجود و غیرموجود، مقدر و مذکور انسلاکات اور اشارات کا احاطہ کرتے ہوئے، ان کا مطالعہ کیا جائے۔ بنیادی نکتہ یہ ہے کہ شعر میں استعمال ہونے کے بعد الفاظ اپنی صوری اور لغوی قدر و قیمت سے زیادہ وقعت کے حامل ہو جاتے ہیں (شاید اس پر اسرار عمل میں اس موسیقی کا بڑا ہاتھ ہے جو الفاظ کو کسی دیے ہوئے نمونے پر منضبط کرنے سے وجود میں آتی ہے مثلاً فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن میں وہ موسیقی نہیں ہے جو میں جلاتا رہا آنسوؤں کے دیے، جیسے معمولی مصرع میں ہے) لیکن اس ناقابل تشخیص و تفریق موسیقی کے علاوہ الفاظ جب تشبیہ، استعارہ یا پیکر کے سانچے میں رکھ کر پیش کیے جاتے ہیں تو وہ اپنے ساتھ بہت سے اشارے بہت سی بہ ظاہر غیر متعلق یا کم متعلق لیکن جذباتی تمثیلی حیثیت سے سریع التاثیر تصویریں، بہت سے دور افتادہ یا گوشہ نشین معانی کے پہلو بھی اپنے ساتھ لے آتے ہیں۔ اس لیے شعر کا تجزیہ الفاظ کے ان تمام امکانات کو جانچنے کی کوشش کرتا ہے جن کا وہ شعر متحمل ہو سکتا ہے۔ جب یہ بات تسلیم کر لی گئی کہ الفاظ کے دور افتادہ اور گوشہ نشین معانی اور انسلاکات بھی شعر میں کھنچے چلے آتے ہیں تو ہمیں یہ بھی ماننا پڑے گا کہ شعر کے مشکل ترین معنی اس کے درست ترین معنی ہوں گے کیونکہ معنی جتنی دور کے ہوں گے اتنے ہی نازک اور باریک ہوں گے اور شعر چیش پا افتادہ بیان کا نہیں بلکہ زندگی کے تجربہ کو زیادہ معنی خیز اور شدید بنانے کا نام ہے۔

مشکل ترین معنی کے نظریے کا اس اعتراض سے کوئی تعلق نہیں کہ کیا شاعر نے واقعی بہت اور اتنے مشکل اور دور از کار معنی اپنے شعر میں مراد لیے تھے؟ اول تو ہمارے پاس شاعر کی سند موجود نہیں کہ اس نے واقعی کیا معنی مراد لیے تھے (غالب کے چند اشعار کے بارے میں سند خوش قسمتی سے موجود ہے۔) اور اگر سند ہو بھی تو اس کا یہ مطلب نہیں نکلتا کہ اگر شاعر نے کوئی معنی ارادتاً مراد نہیں لیا تو وہ معنی شعر میں ہے ہی نہیں۔ زیادہ تر اشعار کے بارے میں شاعر کا بیان موجود نہیں ہوتا، لہٰذا کوئی شخص دعوے کے ساتھ یہ بات نہیں کہہ سکتا کہ جو معنی میں بیان کر رہا ہوں وہی شاعر نے مراد لیے تھے۔ لیکن زیادہ اہم نکتہ یہ ہے کہ جب تک خود شعر گواہی نہ دے کہ فلاں معنی اس کے الفاظ سے مستنبط نہیں کیے جا سکتے، ہم ہر قسم کے معنی ڈھونڈنے میں حق بہ جانب ہیں۔ سچ پوچھیے تو شاعر کی عظمت کا ایک بڑا ثبوت یہ ہے کہ اس کے اشعار مختلف اور مشکل معانی کے متحمل ہو سکتے ہیں، عام اس سے کہ اس نے وہ

معنی ارادۃً مراد لیے ہوں یا نہیں۔

لفظی تجزیہ کے اصول کے اس مختصر بیان کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ لفظی تجزیہ ایک طرح کی شرح نویسی ہے، اور نہیں بھی ہے شرح صحیح ترین معنی کی تلاش کرتی ہے اور صحیح ترین معنی سے اس کی مراد وہ معنی ہوتے ہیں جو شعر کی سطح سے ابھرتے ہوں۔ زیادہ سے زیادہ وہ ان استعاروں کو نگاہ میں رکھتی ہے جو اپنی نوعیت اور رنگ کے اعتبار سے مزاج عام سے مطابقت رکھتے ہیں۔ شرح اگر ایک سے زیادہ معنی بتاتی بھی ہے تو ترجیح کے ساتھ یعنی اصل معنی تو یہ ہیں لیکن ایک یہ بھی معنی نکل سکتے ہیں! علاوہ بریں، شرح کو الفاظ کے در و بست سے پیدا ہونے والے معنوی اور غنائی تناؤ اور الفاظ سے پس پردہ جھانکتے ہوئے طنز کے پہلوؤں اور ان کے لہجہ کے مختلف آہنگوں سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ دوسری طرف، لفظی تجزیہ بھی شرح کی طرح شعر کے معنی تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ بات بھی واضح رہنی چاہیے کہ اگرچہ ہر شعر کی شرح ممکن ہے لیکن ہر شعر کا لفظی تجزیہ ممکن نہیں کیونکہ لفظی تجزیہ تناؤ، طنز اور انسلاکات کی زمین میں پھلتا پھولتا ہے اور کوئی ضروری نہیں کہ ہر شاعر کی ہر تخلیق میں یہ عناصر پائے جائیں۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ہر اچھا شعر اپنے اندر معنی خیز امکانات رکھتا ہے، لہٰذا ہر اچھا شعر لفظی تجزیہ کا متحمل ہوسکتا ہے اور اس کی روشنی میں نکھر اٹھتا ہے۔

خارجی تفصیلات

متن: دیوان غالب: مرتبہ مالک رام (دوسرا ایڈیشن) 1965 صفحہ 225-226 اور دیوان غالب: مرتبہ عرشی (پہلا ایڈیشن) 1963 بحر: مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف۔ اس بحر کی سالم صورت یہ ہے: مفاعیلن فاع لاتن مفاعیلن فاع لاتن۔ وزن: مفعول فاع لات مفاعیل فاع لن۔

غالب نے اس وزن میں بہت سی اچھی غزلیں کہی ہیں۔ ان کے متداول دیوان کی بہترین غزلوں کا ایک بڑا حصہ اسی وزن میں ہے۔ مثلاً ''ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے''۔ ''مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے''۔ ''دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی''۔ ''تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوق نظر ملے''۔ ''ہم پر جفا سے ترک وفا کا گماں نہیں''۔ ''حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں''۔ ''دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں''۔ ''کیوں

جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر"۔ "صحرا مگر بہ تنگئ چشم حسود تھا"۔ "عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا" وغیرہ، لیکن ردیف "ی" میں اچھی غزلیں سب سے زیادہ تعداد میں ہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہوسکتی ہے ردیف "ی" میں غزلوں کی تعداد بھی زیادہ ہے۔

اردو میں بحر مضارع کی ایک اور صورت مروج ہے۔ اسے مضارع مثمن اخرب کہتے ہیں۔ اس کا وزن مفعول فاع لاتن مفعول فاع لاتن ہے۔ متداول دیوان میں غالب کی صرف ایک غزل اس وزن میں ہے[1]۔ جب کہ میر اور درد نے اس وزن کا بہت استعمال کیا ہے۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ وزن ٹھہرے ہوئے تفکر کے لہجہ کو زیادہ خوش آتا ہے۔ اور غالب کے مزاج کی بے چینی اور سیمابیت ان کے کلام کو رفتار اور تحریک سے تو بھر دیتی ہے لیکن اس میں وہ سکوت اور شاہانہ پر وقار جمال نہیں آنے دیتی جو تفکراتی Reflective شاعری کا خاصہ ہے۔ میر اور درد کے دو شعر ملاحظہ ہوں۔

میر: ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں — اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں

درد:

ترا ہی حسن جگ میں ہر چند موجزن ہے — تس پر بھی تشنہ کام دیدار ہیں تو ہم ہیں

غالب کے یہاں اس آہنگ کا پتہ مشکل سے ملتا ہے۔

تجزیہ

جب تک دہان زخم نہ پیدا کرے کوئی — مشکل کہ تجھ سے راہ سخن وا کرے کوئی

اس شعر کو عشق حقیقی کی طرف موڑیے یا عشق مجازی کی طرف (حالی نے عشق حقیقی کی طرف لے جانے کی کوشش کی ہے) لیکن بنیادی نکتہ لفظ "مشکل" میں مخفی ہے۔ "مشکل" یہاں محال کے معنی میں استعمال ہوا ہے، جس چیز کے ہونے کی امید ہوتی ہے، لیکن جس کا ہونا ممکن نہیں ہوتا اس کے لیے اکثر کہتے ہیں "ایسا ہونا مشکل ہے"۔ زخم اس لیے بھی ذہن کی طرح ہے کہ وہ سرخ ہونٹوں کی طرح ہوتا ہے، اور اس لیے بھی کہ گہرے زخم سے جو ہڈی جھلکتی ہے وہ دانتوں کی سفیدی سے مشابہ ہوتی ہے، اور اس لیے بھی کہ زخم کی زبان بے زبانی، زبان حال کی طرح بلیغ اور گویا ہوتی ہے۔ زخم کا مکالمہ افتخار جالب کے لفظوں میں

---

1. اگر میں نے کی تھی توبہ ساقی کو کیا ہوا تھا۔ اس غزل کے بھی شعر صرف تین ہیں۔ مطلع و مقطع بھی محذوف ہیں۔

''زندہ ہمہماتا ہوا، تغیرآور اور خوف ناک'' مکالمہ ہوتا ہے۔ شیکسپیئر نے بھی زخموں کو ''اپنے یاقوتی لب کھولتے ہوئے'' لکھا ہے اور ایک جگہ انھیں ''گونگے دہانوں'' سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن غالب کا مضمون لطیف تر ہے کیونکہ جس چیز (یعنی زخم) کو راہ سخن وا کرنے کا وسیلہ بتایا ہے۔ وہ خود گونگی اور قوت تکلم سے عاری ہوتی ہے۔ طنزیہ بیان کا یہ لطیف تناؤ غالب کے یہاں اکثر ملتا ہے۔ مثلاً

ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے

اس شعر کے بارے میں غالب نے خود لکھا ہے کہ ''لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیل صبح ٹھہرایا ہے وہ خود ایک سبب ہے من جملہ اسباب تاریکی کے۔ پس دیکھا چاہیے جس گھر میں علامت صبح دلیل ظلمت ہوگی، وہ گھر کتنا تاریک ہوگا''۔ بے زبان زخموں کو وسیلۂ گفتگو بنانا اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ گفتگو ممکن ہی نہیں۔ جس شخص کے زخم اس کی زبان ہوں گے وہ کس قدر بے زبان ہوگا اور اس کا مخاطب کس قدر مشکل الحصول ہوگا! یہ طنزیہ بیان کی معراج ہے اور جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، الفاظ جب شعر میں ڈھلتے ہیں تو اپنے معنی وسیع کرتے ہیں۔ شاعرانہ طنز، معنی کو وسعت دینے کا ایک اہم اور خوب صورت طریقہ ہے۔ ''دہان زخم'' سے ملتا جلتا پیکر غالب نے اس شعر میں استعمال کیا ہے:

کلفت افسردگی کو عیش بیتابی حرام ورنہ دنداں در دل افشردن بنائے خندہ ہے

یہاں دل میں چبھے ہوئے دانت زخم کی شکل بناتے ہیں اور زخم متبسم ہوتا ہے۔ رعایت لفظی کی یہ ادائیں غالب کو زندگی بھر بھاتی رہیں اور جس جس طرح سے انھوں نے یہ رعایتیں برتی ہیں اردو کا کوئی شاعر ان سے پہلے یا ان کے بعد نہ کرسکا۔ موجودہ غزل کے مطلع میں ''دہان زخم'' ''راہ سخن'' اور ''واکرے'' کی تمام رعایت کو ملحوظ رکھیے۔ یہ رعایتیں محض برائے بیت نہیں لائی گئی ہیں، جیسا کہ درد کے اس شعر میں معلوم ہوتا ہے۔

کبود چرخ دیکھا تو سواری کے نہیں قابل مہ نو سے ہے پیدا عیب اس کی بدرکابی کا

غالب نے زیادہ تر مراعات النظیر کا استعمال اس طرح کیا ہے کہ شعر زیادہ بامعنی بن گیا ہے۔

عالم غبار وحشت مجنوں ہے سر بہ سر کب تک خیال طرۂ لیلیٰ کرے کوئی

''وحشت مجنوں'' اور ''طرۂ لیلیٰ'' کی رعایت ظاہری ہے۔ داخلی رعایت ''غبار وحشت'' اور ''طرہ لیلیٰ'' کی ہے۔ کیونکہ دونوں میں مرغولے کھاتے ہوئے پیچ وخم ہوتے ہیں۔ پھر جس طرح گنجان غبار آنکھوں پر پردہ ڈال دیتا ہے اسی طرح طرۂ لیلیٰ حقیقتاً اور مجازاً دیکھنے والوں کو اندھا کر دیتا ہے۔ ''طرۂ لیلیٰ'' اور ''سر بہ سر'' کی رعایت لفظی بھی ملحوظ رکھیے۔ شعر کا بنیادی طنز یہ ہے کہ اگرچہ وحشت کے پیدا کردہ غبار اور طرہ لیلیٰ میں ظاہری اور داخلی مماثلت موجود ہے لیکن غبار وحشت جو نسبتاً کم حسین ہے وہ طرہ لیلیٰ سے زیادہ توجہ کا مستحق ٹھہرتا ہے۔ تمام عالم غبار ہے اور اس بات کا کہاں تک رنج کریں کہ طرۂ لیلیٰ گرد آلود ہو رہا ہے۔ یا یہ کہ تمام عالم غبار ہے یعنی بے حقیقت ہے۔ اب کوئی لیلیٰ کا کب تک تصور کرتا رہے؟ یا یہ کہ تمام عالم غبار ہے یعنی کوئی اصل نہیں رکھتا۔ کوئی کب تک دھوکا کھاتا رہے کہ یہ غبار نہیں طرۂ لیلیٰ ہے (جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا) یا یہ کہ تمام عالم وحشت مجنوں کی وجہ سے غبار ہوگیا ہے، اب کوئی کب تک طرۂ لیلیٰ کے تصور میں مگن رہے اور وحشت مجنوں کی طرف نگاہ نہ کرے؟ شعر کا بنیادی لفظ ''خیال'' ہے جو لحاظ اور تصور دونوں کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ خیال کے ساتھ التباس کا جو اشارہ ہے اسے بھی ملحوظ رکھیے

افسردگی نہیں طرب انشائے التفات ہاں درد بن کے دل میں مگر جا کرے کوئی

اس شعر میں بھی طنز کی وہی کیفیت ہے جو مطلع میں تھی۔ دوسرے مصرعے کا ابہام بھی قابل غور ہے۔ درد بن کر کس دل میں جگہ کرنی ہے؟ عاشق کے یا محبوب کے؟ لیکن دونوں صورتیں اتنی آسان نہیں ہیں۔ محبوب کے دل میں درد بن کر جگہ کرنا کس قدر مشکل ہوگا جب اس سے راہ سخن وا کرنے کے لیے دہان زخم درکار ہے! خود عاشق جب سراپا درد بن جائے گا تو اس کے پاس دل ہی کہاں ہوگا جس میں کوئی جا کر سکے۔ دونوں صورتیں ناممکن العمل ہیں۔ شعر کا بنیادی لفظ ''دل'' ہے لیکن مصرع اول میں ''طرب انشائے التفات'' کی ترکیب قابل غور ہے اس طرح کی اضافت غالب نے اکثر نہایت حسن سے استعمال کی ہے۔

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو توڑا جو تو نے آئینہ تمثیل دار تھا

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگن عشق ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

یہاں پر ردیف نے بھی ایک انوکھا ابہام پیدا کر دیا ہے۔ ''کوئی'' محبوب ہے یا عاشق؟ ممکن ہے کہ ''دل'' عاشق کے لیے اور ''کوئی'' محبوب کے لیے استعمال کیا گیا ہو۔ اس صورت میں معنی یہ نکلتے ہیں کہ محبوب کی محض افسردگی التفات کا سا طرب نہیں پیدا کرسکتی، ہاں محبوب اگر میرے دل میں اس طرح گھر کرے جس طرح درد گھر کر گیا ہے، تو شاید دل کی کلی کھل سکے۔ دل کی ایسی تنگی بھی قابلِ غور ہے جس میں خود محبوب کی سمائی اسی وقت ہوسکتی ہے جب وہ درد بن کر داخل ہو۔

رونے سے اے ندیم ملامت نہ کر مجھے آخر کبھی تو عقدۂ دل وا کرے کوئی

اس غزل کی ایک انوکھی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے بہت سے اشعار کا دوسرا مصرعہ کسی کلمۂ حیرت واستعجاب یا کلمہ استفہام یا کلمہ اصرار یعنی کسی نہ کسی ایسے کلمہ سے شروع ہوتا ہے جو کلام میں زور پیدا کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

نمبر1	مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی	(مشکل)
نمبر2	کب تک خیالِ طرۂ لیلیٰ کرے کوئی	(کب تک)
نمبر3	ہاں درد بن کے دل مگر جا کرے کوئی	(ہاں)
نمبر4	آخر کبھی تو عقدۂ دل وا کرے کوئی	(آخر)
نمبر5	کیا فائدہ کہ جیب کو رسوا کرے کوئی	(کیا)
نمبر6	تاچند باغ بانیٔ صحرا کرے کوئی	(تاچند)
نمبر7	تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی	(تو وہ نہیں)
نمبر8	فرصت کہاں کہ تیری تمنا کرے کوئی	(فرصت کہاں)
نمبر9	یہ درد وہ نہیں کہ نہ پیدا کرے کوئی	(یہ درد وہ نہیں)

مصرعہ ثانی میں اس طرح کے تقریباً Explosive الفاظ کا استعمال غزل میں ایک ایسی کیفیت پیدا کر دیتا ہے جسے میں یاس آمیز زندہ دلی کا نام دیتا ہوں۔ حسرت آمیز تفکر کے ساتھ ایک پس پردہ بے چینی بھی ہے جو ان الفاظ سے جھلکتی ہے۔ لیکن اس آواز میں خود پر

ہنس دینے کی بھی ایک ادا ہے جو اپنے ساتھ دوسروں کو بھی کم فہمی اور عقلی ان گھڑ پنے پہ مسکراتی ہے۔ زیر نظر شعر کے دوسرے مصرعہ پر غور کیجیے۔ ندیم جو رونے پر ملامت کر رہا ہے، شاعر کا سا احساس اور ذہن نہیں رکھتا۔ ''آخر'' کا لفظ ندیم کی ذہنی اور جذباتی کم عمری پر طنز ہے۔ لیکن پس پشت خود شاعر بھی ایک لطیف چوٹ کا ہدف ہے، کیونکہ آنسوں جو خود زنجیر ہیں کسی اور عقدہ کے کھولنے میں کہاں معاون ہوسکتے ہیں؟ دوسرا لطیف تر نکتہ یہ ہے کہ پانی پڑنے سے گرہ سخت تر ہو جاتی ہے اور اس کا کھلنا اگر پہلے مشکل تھا تو اب محال ہو جاتا ہے۔ غور کیجیے کہ کس طرح مشکل اور محال کے پیکر اس غزل میں بار بار استعمال ہو رہے ہیں۔ اس نکتہ کو دھیان میں رکھیے، آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ اس غزل کی کیفیت اور فضا پیدا کرنے میں مشکل اور محال کے پیکروں اور استعاروں نے کتنا اہم کام کیا ہے اور کس طرح ساری غزل ایک رشتہ میں پروئی ہوئی نظر آتی ہے۔

چاک جگر سے جب رہ پرسش نہ وا ہوئی کیا فائدہ کہ جیب کو رسوا کرے کوئی

اس شعر سے ایک بہ ظاہر مختلف لیکن بہ باطن متحد مضمون کا شعر یہ ہے۔

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز چاک رکھتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

یہاں گریباں چاک رکھنا دل پہ صیقل کرنے کی پہلی منزل ہے۔ لیکن گریباں چاک اسی وقت ہوتا ہے جب دل و جگر چاک ہو چکے ہوتے ہیں۔ پہلی منزل دل و جگر کو ہی نگار کرنے کی ہوتی ہے اور چاک گریباں اگرچہ اس قدر شدید درد و کرب کا آئینہ دار ہے لیکن دراصل وہ آئینہ دل پر پہلا ہی صیقل ہے اس سے زیادہ نہیں۔ زیر نظر شعر میں گریباں چاکی کا درجہ بھی ابھی حاصل نہیں ہو پایا ہے کہ شاعر کے دل پر قبض و حزان کی وہ کیفیت طاری ہوجاتی ہے جب ہر کوشش بے کار اور ہر عمل بے معنی معلوم ہونے لگتا ہے۔ ''چاک'' ''رہ پرسش'' اور ''وا نہ ہوئی'' کی نازک رعایتوں کو بھی ملحوظ رکھیے اور دیکھیے کہ چاک جیب کی بھی صورت راستے کی سی ہوتی ہے۔ ایک نکتہ یہ ہے کہ جگر کی طبعی بناوٹ کا تقاضا یہ ہے کہ جگر کے چاک میں پیچ و خم بھی ہوں۔ جب ان دشوارگذار وادیوں اور گھاٹیوں سے بھی رہ پرسش نہ کھل سکی تو گریباں چاک کے سیدھے اور آسان راستہ کے ذریعہ راہ کیوں کر کھل سکے گی؟ اس شعر میں

طنز کا بھی پہلو نمایاں ہے کہ راہ مستقیم عام طور پر منزل رس سمجھی جاتی ہے۔

لخت جگر سے ہے رگ ہر خار شاخ گل تا چند باغ بانی صحرا کرے کوئی

اس سے ایک نسبتاً کم درجہ کا (یعنی کم پیچیدہ) مضمون، لیکن بڑے وقار و جلال کے ساتھ یوں بیان کیا ہے۔

آغشتہ ایم ہر سر خارے بہ خون دل قانون باغ بانی صحرا نوشتہ ایم

غور کیجیے کہ ''باغ بانی صحرا'' تو جوں کا توں رکھا ہے۔ لیکن ''ہر سر خارے'' کی جگہ ''رگ ہر خار'' کا لطیف تر ٹکڑا ہے۔ لطیف تر اس لیے کہ جگر کا خون اس کثرت اور روانی و شادابی سے بہا ہے کہ کانٹوں کی خشک رگیں بھی تر ہوگئی ہیں۔ اب رعایت لفظی و معنوی کو بھی سامنے رکھیے۔ لیکن شعر کا اصل حسن دوسرے مصرعے کے ابہام میں ہے۔ ''تا چند'' شعر کا بنیادی لفظ ہے اور یہ بیک وقت کئی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مثلاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجھے صحرا کی باغبانی پر مامور کیا تھا۔ میں نے اپنے لخت جگر سے صحرا کی ہر رگ خار کو شاخ گل بنا ڈالا۔ اب میں کب تک خاص خدمت کو انجام دیتا رہوں؟ یعنی اس سے زیادہ توقع کسی کو کیا ہوسکتی ہے؟ یا یہ کہہ سکتے ہیں کہ میں نے اپنے لخت جگر سے ہر رگ پر خار کی آب یاری کی، اب میرے پاس اور کیا رکھا ہے جو اس کی آب یاری میں صرف کروں؟ یا یوں کہا جاسکتا ہے کہ میں نے ہر رگ پر خار کو گل بنا ڈالا۔ کیا اب بھی مجھے صحرا کی ہی باغبانی کرنی پڑے گی اور چمن کی باغ بانی کا موقع نہ ملے گا؟ یا یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ میں نے ہر ہر کانٹے پر پھول کھلا دیے لیکن صحرا پھر بھی صحرا ہی رہا۔ اب میں کب تک اپنا دل و جگر چاک کرتا رہوں؟ یا یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ہر ہر کانٹے پر پھول کھلا دینے کے بعد اب صحرا صحرا نہیں رہ گیا، کیا اب بھی مجھے ایک صحرا کا باغ بان کہا جائے گا؟ یا یہ کہہ سکتے ہیں کہ اتنا خون جگر صرف کرنے کے باوجود میں باغبان ہی کی طرح غیر رہوں گا؟

اس شش جہت مصرعے میں بنیادی جذبہ ناکامی، حزن و یاس اور کوشش سے اکتاہٹ کا ہے۔ زندگی یا دنیا ایک صحرا کی طرح ہے اور شاعر کا درد دل جو اشعار بن کر ظاہر ہوتا ہے اس کے لخت جگر کی طرح ہے۔ ہم زندگی کو ہر ہر طرح سنوارنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس میں

اپنی جان بھی گنوا دیتے ہیں، لیکن پھر بھی مقدر میں ناآسودگی اور غیرت کے سوا کچھ بھی نہیں۔

چوتھے، پانچویں اور چھٹے شعر میں طنز کی قدر مشترک ہے۔ بلکہ اب تک جتنے اشعار کا تجزیہ کیا گیا ہے سب میں طنز کے پہلو نظر آتے ہیں۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ میں طنز کو وسیع ترین مضمون میں استعمال کر رہا ہوں۔ یعنی ہر وہ بات جو بہ ظاہر سادہ ہو لیکن بہ باطن اپنے اندر مختلف اور پیچیدہ معنی رکھتی ہو (یعنی ایسے معنی جو الفاظ کی اوپری سطح سے ابھرنے والے معنی کے الٹے یا تقریباً الٹے پڑتے ہوں) طنزیہ ہوتی ہے۔ شعر نمبر 6 کا طنزیہ پہلو یہ ہے کہ رگ ہر خار پر اپنی تمام شادابی کے باوجود صحرا ہی رہتی ہے۔ اور اس کا باغ بان صحرائی دیوانہ ہی رہتا ہے۔ لیکن چھٹے شعر کی ظاہری صوتیات میں غالب نے ایک اور خصوصیات داخل کی ہے جسے تجنیس صوتی کہنا چاہیے اور اردو فارسی میں تجنیس صوتی Alliteration کو بہت زیادہ وقعت کی نگاہ سے نہیں دیکھا گیا ہے۔ لیکن غالب نے اس کا خوب خوب استعمال کیا ہے۔ اور ہر جگہ پر اتنے پر پیچ اور گہرے طریقہ سے کہ استعمال ظاہر نہیں ہوتا اگرچہ شعر کے حسن میں اضافہ کرنے میں اپنا کام کر جاتا ہے۔ چوتھے شعر میں رے کی آواز (ردیف کے علاوہ) پانچ بار استعمال ہوئی ہے۔ غبار، سر، بہ سر، پر، رہ۔ اگر ان آوازوں کو الگ کر دیا جائے تو اترتے ہوئے غبار اور الجھے ہوئے طرہ کی جو ذہنی تصویر بنتی ہے وہ بڑی حد تک مجروح ہو جائے گی لیکن چھٹے شعر میں خ، ر اور گ پر غور کیجیے۔ لخت (خ) جگر (گ۔ ر) رگ (رے۔گ) خار (خ۔ ر) شاخ (خ) گل (گ)۔ خ اور گ کی تین تین اور ر کی چار آوازوں نے مصرع کو کس قدر تر و تازہ بنا دیا ہے۔

لخت جگر سے ہے رگ ہر خار شاخ گل

اس عجیب و غریب امتزاج نے خود مصرعے کو کھلے ہوئے پھولوں کا سا تاثر بخش دیا۔ ان کے برخلاف یہ شعر دیکھیے۔ اسے میں پہلے بھی نقل کر چکا ہوں۔

کلفت افسردگی کو عیش بے تابی حرام   ورنہ دنداں در دل افشردن بنائے خندہ ہے

دوسرے مصرعے میں دال کی تکرار نے سخت کرب کی جو کیفیت پیدا کر دی ہے وہ مصرعے کے معنی کو کس قدر اونچا اٹھا رہی ہے۔

ناکامیٔ نگاہ ہے برقِ نظارہ سوز   تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی

"تو وہ نہیں" میں ایک تاسف کے ساتھ ساتھ ایک انوکھا حقارت کا پہلو بھی ہے۔ اس تحقیر کا نشانہ شاعر خود بھی ہے اور اس کے رقیب یا عام کم فہم دنیا دار بھی، جو اسے دیکھنے پر مصر ہیں، عرفی نے تحقیر کے ساتھ ذو معنویت کا ایک پہلو پیدا کیا ہے کہ میرا محبوب کوئی اور ہے اور یاروں کا کوئی اور۔ لیکن دبے ہوئے تاسف اور ناامیدی کا جو لہجہ غالب نے اپنے شعر میں داخل کیا ہے، عرفی کا شعر اس سے قطعاً خالی ہے۔

بیفگن پردہ تا معلوم گردد   کہ یاراں دیگرے رامی پرستند

دوسرے لمحات میں غالب کا یہ تاسف وجد آمیز معصوم لیکن شوخ تصویر میں بدلا ہوا نظر آتا ہے۔

(وجد)   نظارے نے بھی کام لیا واں نقاب کا   مستی سے ہر نگہ ترے رخ پہ بکھر گئی

(معصوم لیکن شوخ تصویر)

جب وہ جمال دل فروز صورت مہر نیم روز   آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منھ چھپائے کیوں

دوسرے شعر اور ہمارے زیر تجزیہ شعر میں "نظارہ سوز" کی ترکیب مشترک ہے اور پہلے شعر میں بھی نظارہ استعمال ہوا ہے۔ لیکن ناکامیٔ نگاہ نے شعر کو ایک نئی سمت بخش دی ہے۔ مضمون کی باریکی یہ ہے کہ نگاہ کوشش وسعی دید کے بعد ناکام نہیں ہوئی بلکہ اسے سعی کا بھی موقع ملا، برق جمال نے آنکھوں کو سعی دید کے قابل ہی نہ رکھا۔ اشیاء کا اپنے مقصد کو پورا کیے بغیر تباہ ہوجانا یا رائیگاں چلا جانا غالب کی نظر میں زندگی کا بنیادی المیہ ہے۔ آنکھ دیکھنے کے لیے بنی ہے لیکن دیکھنا اس کے مقدر میں نہیں۔ بلکہ آنکھ کا وجود نہ دیکھنے ہی سے عبارت ہے۔ یعنی وجود عدم سے عبارت ہے۔ تعمیر تخریب سے عبارت ہے۔ زندگی کا مقصد یہی ہے کہ کوئی مقصد نہ پورا ہو۔ ہم تجھے دیکھنے کے لیے زندہ ہیں لیکن تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے۔ لہذا ہماری زندگی کا مقصد یہ ہے کہ زندگی کا کوئی مقصد نہیں۔

اس شعر کا ایک پہلو اور بھی ہے جو اسے مطلع سے جا ملاتا ہے۔ تو وہ نہیں کہ تجھے آنکھوں سے دیکھا جاسکے! لیکن شاید دل کی آنکھوں سے دیکھنا ممکن ہو اور دل کی آنکھ اس وقت کھلتی ہے جب طبعی آنکھ بند ہوجاتی ہے۔ یہ بھی ایک انوکھا طنز اور قول محال ہے کہ تو

دیکھنے کی چیز ہے لیکن اس وقت جب آنکھیں بند ہوں۔ ایک مفہوم یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ جب ہم تیرا جلوہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس کوشش میں ناکام ہوتے ہیں تو ناکامی نگاہ برق بن کر گرتی ہے یعنی نگاہ کی ناکامی کا درد و رنج برق بن کر گرتا ہے اور ہمیں اندھا کر دیتا ہے یعنی تجھے دیکھنے کی کوشش کرنا آنکھوں سے ہاتھ دھولینا ہے۔

ہر سنگ و خشت ہے صدف گوہر شکست　　نقصاں نہیں جنوں سے جو سودا کرے کوئی

رعایت لفظی پر غور کیجیے۔ سنگ و خشت، صدف، گوہر شکست، نقصان، سودا، جنوں، لیکن پہلے مصرعے میں "سنگ وخشت" میں سے سنگ یا خشت ایک ہی کافی تھا۔ وزن پورا کرنے کے لیے ایک کے بجائے دو لفظ لائے گئے ہیں۔ سات شعروں کے بعد یہ پہلا شعر ہے جس میں غالب کی فنی گرفت کم زور معلوم پڑتی ہے۔ حالانکہ "سنگ وخشت" کی بھی تو جیہہ یہ کہہ کر ہوسکتی ہے کہ لڑکے دیوانوں پر پتھر بھی پھینکتے ہیں اور اینٹیں بھی، لیکن ہمارا کہنا یہ ہے کہ سنگ و خشت کا استعمال معنی کو آگے نہیں بڑھاتا۔ صرف "سنگ" یا صرف "خشت" کافی تھا۔

یہ شعر غالب کی لفاظی کا نمونہ ہے لیکن لفظ "شکست" نے اس بے کیف لفاظی کو ایک وسعت بخش دی ہے۔ کیونکہ سنگ وخشت کی ضرب جو جسم کو شکستہ کر دیتی ہے، وہ دراصل سطحی ہے۔ حقیقت میں شکست کا گوہر اس ذلت اور تحقیر میں ہے جو گلی گلی میں پتھر کھانے سے حاصل ہوتی ہے۔ جب تک انسان اپنی خودی کو ترک نہیں کر دیتا حقیقی عارف نہیں بن سکتا۔ پتھر کھانے سے جو ذلت نصیب ہوتی ہے وہ ترک خودی کی طرف لے جاتی ہے۔ علاوہ بریں پتھروں کی چوٹ سے صرف جسم شکستہ نہیں ہوتا بلکہ دنیا سے پوری طرح ہار جانے کا جو تصور کوچہ کوچہ سنگ باری میں پنہاں ہے وہ اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اصل شکست جسم نہیں بلکہ روح اور ذہن کی ہے جو اس طرح رسوا اور ذلیل ہونے سے حاصل ہوتی ہے۔

سر بر ہوئی نہ وعدۂ صبر آزما سے عمر　　فرصت کہاں کہ تیری تمنا کرے کوئی

اس شعر کے معنی عام طور پر شارحین نے غلط لکھے ہیں۔ شعر کی عام تشریح یوں کی گئی ہے۔ تیرا وعدہ بڑا صبر آزما ہے، ہماری ساری عمر ایفائے عہد کی امید میں بسر ہوگئی۔ پھر ہم انتظار ہی میں مر گئے اور تیری تمنا کرنے کی فرصت نہ مل سکی۔ یہ تشریح دوسرے مصرعے میں

لفظ ''کہاں'' کی معنویت کو نظر انداز کرتی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

صد جلوہ رو بہ رو ہے جو مژگاں اٹھایئے طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھایئے
آتش دوزخ میں وہ گرمی کہاں سوز غم ہائے نہانی اور ہے

ان تمام اشعار میں ''کہاں'' بہ معنی ''کہاں ہے'' یعنی ''نہیں ہے'' استعمال ہوا ہے۔ کیونکہ ''کہاں'' کا استعمال حال کے صیغہ کے ساتھ ہوا ہے۔ اگر ''کہاں'' کے ساتھ ماضی مطلق کا صیغہ ہوتا (سوز غم ہائے نہانی اور تھا) تو ''کہاں'' کے معنی ''نہیں تھے'' ہوتے۔ لہٰذا اس شعر کا مطلب یہ نہیں کہ ہمیں تری تمنا کرنے کی فرصت نہ تھی۔ مصرع صاف کہہ رہا ہے کہ ''تیری تمنا کرنے کی فرصت نہیں ہے''۔ اب یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ شعر کسی موجودہ صورت حال کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ اگر شعر کا مطلب یہ نکالا جائے کہ ''ہم تیرے انتظار ہی میں مر گئے اور تیری تمنا کرنے کی فرصت نہ مل سکی'' تو یہ لازم آتا ہے کہ انتظار اور تمنا کو الگ سمجھا جائے۔ یہ بدترین قسم کی لفاظی اور موشگافی ہے جس کی توقع غالب سے نہیں ہوسکتی کیونکہ انتظار ہی اس چیز کا ہوتا ہے جس کی تمنا کی جاتی ہے۔ لہٰذا اس شعر کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہمیں تیرا انتظار تھا اس لیے تیری تمنا کرنے کی فرصت ہی نہ مل سکی۔ اس شعر کو غالب کے ان دو اشعار کے ساتھ پڑھا جائے تو معنی بالکل صاف ہو جاتے ہیں۔

ترے وعدے پہ جئے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا
خوش ہوتے ہیں پر وصل میں یوں مر نہیں جاتے آئی شب ہجراں کی تمنا سرے آگے

پہلے شعر میں وعدۂ وصل کو سچا سمجھنے کے نتیجے میں شادیٔ مرگ اور دوسرے شعر میں شب وصل کی آمد کے نتیجہ میں شادیٔ مرگ کا تذکرہ ہے۔ دونوں شعروں میں صورت حال مشترک ہے۔ شاعر کو فرصت نہیں ملتی کہ وہ اپنے ارادوں کو پورا کر سکے۔ اگر وعدے پر اعتبار ہوتا تو خوشی سے مرجاتے اور انتظار نہ کرنا پڑتا اور شب وصل کی حقیقت اس درجہ مسرت افزا تھی کہ وصل کا لطف اٹھائے بغیر مرنا پڑا۔ اب زیر نظر شعر کو دیکھیے۔

سر بر ہوئی نہ وعدہ صبر آزما سے عمر فرصت کہاں کہ تیری تمنا کرے کوئی

وصل کا وعدہ ہے لیکن وعدہ اس قدر صبر آزما ہے کہ روح اس صبر کو برداشت نہیں کرسکتی اور قفس عنصری سے پرواز کر رہی ہے۔ ادھر وعدہ ہوا ادھر موت آئی۔ اب تمنا کرنے کی فرصت کس کو ہے اور کہاں ہے؟ تمنا تو اس وقت ممکن تھی جب انتظار ہوتا۔ انتظار اس وقت ممکن ہوتا جب زندگی ہوتی لیکن زندگی وعدہ کی صبر آزمائی سے بار نہ پاسکی اور وعدہ ہوتے ہی ختم ہوگئی۔ اس شعر کو اگر بے کیف نثر میں بیان کیا جائے تو یہاں کہا جائے گا کہ وعدہ کے فوراً بعد موت آرہی ہے (عمر سر برنہ ہوسکی) اب مجھے فرصت نہیں کہ تیری تمنا کرسکوں۔ اس شعر میں غالب کا بنیادی طنز یہ اسلوب نمایاں ہے۔ وہ وعدہ بھی خوب ہے جو زندگی تو زندگی، تیری تمنا (جو حاصل زندگی ہے) کی بھی فرصت نہیں دیتا۔

ہے وحشت طبیعت ایجاد یاس خیز یہ درد وہ نہیں کہ نہ پیدا کرے کوئی

طبیعت ایجاد کے معنی طبیعت عالم ایجاد، یا طبیعت (مزاج) شاعرانہ (جو ایجاد پر مائل ہوتی ہے) یا طبیعت انسانی (جو موجد اور مخترع ہے) یا محض میلان بہ ایجاد و اختراع لیے جاسکتے ہیں۔ بنیادی نکتہ ایک ہی ہے، عالم ایجاد یعنی پوری کائنات ہو یا مزاج شاعرانہ، یہ طبع انسانی، یا میلان بہ ایجاد، ان سب کی طبیعت میں ایک وحشت اور بے چینی ہے۔ اور یہ ایسی بے چینی ہے جو یاس کو راہ دیتی ہے۔ یاس کو اس لیے راہ دیتی ہے کہ اس تمام وحشت و آشفتگی اور نو بہ نو اختراع اور ایجاد کا حاصل کچھ نہیں۔ یا شاید اس لیے کہ ایجاد و تعمیر اپنے اندر فرسودگی اور انہدام کے خبیث عناصر بھی رکھتی ہے یا اس لیے کہ اس تمام زور و وحشت کے باوجود طبیعت ایجاد کا مقدر ناکامی اور نامرادی کے سوا کچھ بھی نہیں۔ یہ غالب کا بنیادی موضوع ہے۔ انھوں نے بار بار (اور اس غزل میں بھی مثلاً شعر نمبر ۱، نمبر6، نمبر5) اس خیال کا اعادہ کیا ہے کہ زندگی ایک عظیم الشان خرابہ Waste ہے اور اس لیے کہ ہر کوشش اپنے اندر ناکامی کے عناصر رکھتی ہے۔ یاس کا یہ درد جس کا نہ پیدا کرنا کسی کے بس میں نہ ہو اس کا پیدا کرنا بھی کسی کے بس میں نہیں ہوتا۔ لہٰذا اگر یہ درد محض عشق کا درد ہے تو معنی یہ نکلے کہ عشق کا درد وہ نہیں جس کے پیدا کرنے یا نہ کرنے پر کوئی قادر ہو۔ طبع موجد ہزار زور مارے لیکن نتیجہ یاس ہی ہوگا کیونکہ عشق کا درد نہ تو پیدا کرنے سے پیدا ہوتا ہے اور نہ مٹانے سے مٹتا ہے۔
اس مضمون کا ایک لطف اور بھی ہے جس کی طرف بے خود دہلوی نے اشارہ کیا ہے کہ

ایجاد کی مناسبت سے پیدا کرنا بہت موزوں ہے۔ درد ایسی چیز نہیں کہ کسی کی کوشش سے نہ پیدا ہو۔ اس درد کے وجود سے مفر نہیں ہے۔ لیکن درد خود ایک غیر مرئی شے ہے اس کی پیدائی نہیں۔ ایک اور لطیف نکتہ یہ ہے کہ چونکہ ہر ایجاد کا نتیجہ یاس ہی ہے۔ لہٰذا دراصل ہم یاس ہی کو ایجاد کرتے رہتے ہیں یعنی کوشش تو ہوتی ہے کہ مثبت کارنامے ایجاد ہوں لیکن نتیجہ ایک منفی حقیقت یعنی یاس کی شکل میں پیدا ہوتا ہے۔ اور اس نتیجے سے کسی کو مفر نہیں۔

بے کاریٔ جنوں کو ہے سر پیٹنے کا شغل　　　جب ہاتھ ٹوٹ جائیں تو پھر کیا کرے کوئی

اس شعر کا مضمون میر کے اس بہت بہتر شعر کی یاد دلاتا ہے، لیکن مناسبت طرز فکر کی ہے، نہ خیال کی اور نہ کیفیت کی۔

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی　　　اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

سر اس شدت اور اس مزاولت سے پیٹا گیا ہے کہ ہاتھ ٹوٹ گئے ہیں۔ جب سر اس شدت سے پیٹا گیا ہے تو لامحالہ یہ بات ثابت ہوئی کہ سر پھوڑنا ہی مقصد حیات ہے۔ اب اگر ہاتھ نہیں رہ گئے تو نہ سہی، ہم پتھر سے ٹکرائیں گے، یا دیواروں سے دے ماریں گے۔ ''پھر کیا کرے کوئی'' استفہامیہ نہیں ہے بلکہ آخری چارۂ کار کے لہجے میں ہے۔ ''وہاں نہ جائیں گے تو پھر کیا کریں''؟ اسی طرح اگلا مصرع کسی اور شغل (یعنی پتھر سے سر پھوڑنا وغیرہ) کا جواز بنا رہا ہے۔

حسن و فروغ شمع سخن دور ہے اسد　　　پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی

فروغ شمع کی ترکیب ایک اور شعر میں بہت انوکھے حسن سے استعمال ہوئی ہے۔

خوشا اقبال رنجوری عیادت کو تم آئے ہو　　　فروغ شمع بالیں طالع بیدار بستر ہے

مقطع اور مطلع کیفیت کے اعتبار سے ہم معنی ہیں۔ جب تک دل گداختہ نہ ہوگا شمع سخن میں فروغ نہ ہوگا۔ ''گداختہ'' اور ''شمع'' میں جو رعایت معنوی ہے اسے بھی ملحوظ خاطر رکھیے۔ لیکن جب دل گداختہ پیدا ہوگا تو تاب سخن کہاں رہے گی۔ یہ اسی قسم کا قول محال ہے جس کی انبساطی کیفیت اس شعر میں ملتی ہے۔

اگر وا ہوتو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ

بند قبائے یار کھل ہی نہیں سکتا، لہٰذا یک عالم گلستاں کا نظارہ بھی ممکن نہیں۔ یا اس شعر میں طنز کی کیفیت کے ساتھ اسی طرح کا قول محال ملتا ہے۔

ہستی فریب نامۂ موج سراب ہے اک عمر ناز شوخی عنواں اٹھایئے

عنوان کی شوخی یہ ہے کہ عنوان ہی موجود نہیں۔ جس طرح دہان زخم وسیلہ گفتگو ہے لیکن گونگا ہے۔ اس طرح دل گداختہ شمع سخن کے فروغ کا باعث ہے، لیکن دل گداختہ دل نہیں رہ جاتا بلکہ موت سے ہم آہنگ ہو چکا ہوتا ہے۔

کاں راکہ خبر شد خبرش باز نیامد

ایک اور پہلو قابل غور ہے۔ شمع کا فروغ اس کے جل جانے کا بھی اعلان کرتا ہے۔ شمع کی روشنی بجھنے سے پہلے تیز تر ہو جاتی ہے۔ اس لیے اگر دل گداختہ کی شرط شمع کے فروغ پر لگے تو اس کی عمر بہت تھوڑی رہ جاتی ہے۔ دونوں صورتوں میں نتیجہ موت کے سوا کچھ نہیں۔

اختتامیہ

اس غزل میں بارہ شعر ہیں اس کے علاوہ پانچ شعر اور بھی ہیں جو متداول دیوان میں نہیں ملتے۔ لہٰذا ان کا تجزیہ کرنا یہاں ضروری نہیں لیکن یہ بات قابل ذکر ہے کہ سترہ اشعار کے دو غزلہ میں سے یہ بارہ اشعار جو غالب نے منتخب کیے تھے اپنے معنی اور داخلی کیفیت کے اعتبار سے بے حد ہم آہنگ وہم رنگ ہیں اور ایک داخلی تسلسل کا پتہ دیتے ہیں۔ لیکن حذف شدہ اشعار بھی کم و بیش اسی کیفیت کے حامل ہیں۔ مطلع خاص طور سے قابل لحاظ ہے۔

وحشت کہاں کہ بے خودی انشا کرے کوئی ہستی کو لفظ معنی عنقا کرے کوئی

مطلع ایک بنیادی مشکل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بے خودی ہستی کو معنی عنقا عطا کر سکتی ہے۔ لیکن اس بے خودی کا آغاز کرنے کے لیے وحشت کی ضرورت ہوتی ہے جو شدید اور انتہائی احساس خودی اور تجربۂ ذات کی دلیل ہے۔ اس پوری غزل کا بنیادی مسئلہ یہی ہے۔ قول محال اور یہی خود کو شکست دینے والی پیچیدگی Self Defeating Complexity ہے جو ہر شعر میں

بار بار نمایاں ہوتی ہے۔ متداول دیوان کی غزل لفظ مشکل سے شروع ہوتی اور مشکل کی لفظی یا معنوی تکرار پوری غزل میں جاری و ساری ہے۔ ہر مسئلہ کا ایک حل ہے لیکن یہ حل نہ صرف خود ایک مسئلہ ہے بلکہ وہ اصل مسئلہ کا اس طرح حل کرتا ہے کہ اس کی پیچیدگیاں اور بھی واضح ہو جاتی ہیں۔ اس طرح مسئلہ اور حل ایک غیر مختتم دائرے کو جنم دیتے ہیں۔ جس طرح لفظ و معنی ایک ہیں اسی طرح مسئلہ اور حل بھی ایک ہیں۔ یہی غالب کا المیہ تھا۔

(1967)

برف اور سنگ مرمر

میں اس بحث میں نہ پڑوں گا کہ دیوان ناظم میں غالب کا حصہ کتنا ہے۔ یہ معاملہ محققین کے طے کرنے کا ہے کہ ناظم کی کون سی غزلیں غالب کی شاگردی اختیار کرنے کے پہلے کی ہیں اور کون سی غالب کے ترک اصلاح کے بعد کی۔ غالب کے اردو کلام میں علی الخصوص اور فارسی کلام میں علی العموم چند مخصوص الفاظ مخصوص علامتی یا استعاراتی معنوں میں استعمال ہوئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ علامتی اور استعاراتی الفاظ کی یہ تکرار ساری کی ساری شعوری نہیں ہوسکتی بلکہ اس کا سرچشمہ تخلیقی لاشعور ہی ہوسکتا ہے۔ مخصوص الفاظ کو استعمال کرنے کا لاشعوری دباؤ اتنا ہلکا پھلکا نہیں ہوتا کہ شاعر اس سے کلیتاً آزاد ہوسکے۔ ممکن ہے کسی مختصر تحریر میں ان الفاظ کی کارفرمائی نہ دکھائی دے۔ لیکن یہ ناممکن ہے کہ کوئی معتد بہ خطۂ تحریر ان سے دامن بچا سکے۔ اگر غالب نے ناظم کی طرف سے بہت سی غزلیں کہی ہوتیں تو لامحالہ لاشعوری دباؤ کے زیر اثر ان کے مخصوص الفاظ ان غزلوں میں بھی کسی نہ کسی حد تک در آتے۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ مثلاً غالب نے آئینہ، تماشا، جلوہ، دشت، خورشید (اور ان کے ہم معنی الفاظ) کثرت سے استعمال کیے ہیں۔ غالب کے یہاں حدت، روشنی، تاب و تب، سیاہی اور سرخی کے بھی استعارے بہت نظر آتے ہیں۔ ناظم کا کلام ان استعاروں، علامتوں اور تلازموں سے تقریباً بالکل خالی ہے۔ اور یہی اس بات کی دلیل ہے کہ یہ کلام انھیں کا ہے۔

مجرد موضوعات شعر کے اعتبار سے کسی شاعر کے کلام کو پہچاننے کا طریقہ خطرناک اور گمراہ کن ہے۔ مثلاً کہا جاتا ہے کہ غالب نے رشک کے مضامین بہت باندھے ہیں، لہٰذا اگر کسی شاعری میں رشک کے مضامین عزاولت سے آئے ہیں تو اسے غالب کے تخلیق فرض کیا جاسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر رشک کے مضامین کی کثرت ہم آپ کو نظر آتی ہے تو غالب کے نقال کو بھی دکھائی دے سکتی ہے۔ بلکہ وہ ہم سے زیادہ ہی دقت نظر سے کام لیتے ہوئے اس

خصوصیت کو ضرور ہی گرفت میں لائے گا۔ لہٰذا غالب کا کوئی بھی نقال (مثلاً آسی) رشک کے مضامین کی تکرار کرسکتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ غالب کے کسی پیش رو (مثلاً ظہوری) نے رشک کو اپنا خاص موضوع بنایا ہو لہٰذا مقطع غائب کر کے ظہوری کی غزل کو غالب کی غزل کہہ کر پیش کیا جاسکتا ہے۔

کسی شاعر کی پہلی اور آخری مہر اس کی لفظیات ہے۔ لفظیات کی پوری پوری نقل اس لیے ممکن نہیں کہ نقال کا تخلیقی شعور، اصل شاعر کے تخلیقی شعور سے لا محالہ مختلف ہوگا۔ اور وہ اسے کہیں نہ کہیں دھوکا ضرور دے گا۔ مثلاً نقال نے یہ محسوس کیا کہ غالب نے جگہ جگہ ہندوستانی الاصل اور عربی الاصل الفاظ کی جگہ فارسی الاصل الفاظ استعمال کیے ہیں، جیسے

چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہوجانا
لوں وام بخت خفتہ سے یک خواب خوش ولے
عید نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا
عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالب
شبنم بہ گل ولالہ نہ خالی زادا ہے

ان مصرعوں کو یوں بھی کہہ سکتے تھے:

آنکھ کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہوجانا
لوں قرض بخت خفتہ سے اک نیند خوش مگر
عید نظارہ ہے تلوار کا عریاں ہونا
عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آگ اے غالب
شبنم گل ولالہ پہ نہ بے وجہ وادا ہے

بنیادی معنی وہی رہتے۔ اگرچہ مصرعوں کے صوتی آہنگ اور ابہام میں فرق آجاتا۔ یہ صورت حال غالب کے یہاں اس کثرت سے نظر آتی ہے کہ اسے کلیہ کہا جاسکتا ہے۔ فرض کیجیے آسی نے یہ نکتہ پکڑ لیا تھا اور اپنے جعلی کلام میں جگہ جگہ کوشش کر کے ہندوستانی اور عربی الفاظ کی جگہ انھوں نے فارسی الفاظ و مرکبات رکھے۔ لیکن ہزار شعوری کوشش کے باوجود لاشعوری طور پر ان سے وہی الفاظ سرزد ہوئے جن کا تقاضا ان کے تخلیقی عمل نے کیا تھا۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھیے۔

نا مرادوں کا خط تقدیر تک بھی سادہ ہے
کیا طرفہ تمنا ہے، امید کرم تجھ سے
رنج اٹھانے سے بھی خوشی ہوگی
خوگر عیش نہیں ہیں ترے برگشتہ نصیب
طرز جدید ظلم کچھ ایجاد کیجیے

فارسی ترکیب اور محاوروں کے شعوری استعمال کی کوشش کے باوجود آسی نے ان مصرعوں میں غالب کے لیے شعوری اسلوب سے انحراف کیا ہو کیوں کہ میرا خیال ہے غالب ان کو یوں لکھتے۔

نامرادوں کا خط تقدیر یک سر سادہ ہے
کیا سادہ تمنا ہے، بے چشم کرم تجھ سے
رنج بھی ہوگا مایۂ راحت
خوگر عیش نہیں ہیں ترے برگشتہ بخت
طرز جدید جور کچھ ایجاد کیجیے

مجھے ناظم کے کلام میں کوئی ایسی غیر شعوری فارسیت یا کوئی ایسا استعاراتی اسلوب نظر نہیں آتا جسے میں غالب سے مختص کر سکوں۔ لہٰذا میرا خیال ہے کہ بہ حیثیت مجموعی دیوان ناظم میں غالب کا براہ راست حصہ بہت کم ہے۔ یہ ضرور ہے کہ جگہ جگہ غالب کے اشعار کی بازگشت نظر آتی ہے لیکن بازگشت اتنی دھندلی اور اصل آواز کے نقوش اتنے مدھم ہیں کہ یہ گمان مشکل سے کیا جاسکتا ہے کہ یہ اشعار غالب کی ہی تصنیف ہوں گے۔ غالب نے اپنے مضامین کو دہرایا ہے تو ہر بار نئے جوش و خروش سے۔ دوسروں کے مضامین اگر مستعار لیے ہیں تو بھی انھیں اپنے شعر کی طرح پیش کیا ہے۔ غالب کے یہ ہم مفہوم اشعار دیکھیے۔

کار گاہ ہستی میں لالہ داغ ساماں ہے	برق خرمن راحت خوں گرم دہقاں ہے
مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی	ہیولی برق خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا
مستانہ طے کروں ہوں رہ وادیٔ خیال	تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے
باز گشتے نہ بود گر ہمہ ہوشم بخشند	راہ صحرائے خیال تو چومستاں رفتم

ہوائے سیر گل آئینہ بے مہریٔ قاتل ۔۔۔ کہ انداز بخوں غلطیدن بسمل پسند آیا
انھیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا ۔۔۔ اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

ہر شعر میں کوئی نیا پہلو ہے، کہیں کہیں تو استعارے بھی مختلف ہیں، اس کے بر خلاف ناظم و غالب کے چند شعر یوں ہیں ۔

ناظم: عیسیٰ کا بھی علاج کئی بار ہو چکا ۔۔۔ اچھا غم فراق کا بیمار ہو چکا
غالب: ابن مریم ہوا کرے کوئی ۔۔۔ میرے دکھ کی دوا کرے کوئی
ناظم: داغ دل کی ہوں سیر میں مصروف ۔۔۔ نہ ہوا باغ لالہ زار ہوا
غالب: اگر ہو اے تماشائے گلستاں داری ۔۔۔ بیاد عالم در خون تپیدنم بنگر
ناظم: واں فتنہ ہر اک وقت میں کیا کیا نہیں اٹھتا ۔۔۔ پر میں جو در دوست پہ بیٹھا نہیں اٹھتا
غالب: موج خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے ۔۔۔ آستان یار سے اٹھ جائیں کیا
ناظم: اے نوا سنج انا الحق ترا دعویٰ حق ہے ۔۔۔ لیک دستور نہیں قطرے کو دریا کہنا
غالب: قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن ۔۔۔ ہم کو تقلید تنک ظرفیِ منصور نہیں

یہ اشعار دیوان ناظم کے بالکل شروع میں ہی مل جاتے ہیں، اور یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ ناظم نے غالب کے موضوعات و مضامین کو ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش خود غالب نے ناظم کی طرف سے کی ہوتی تو محولۂ بالا اشعار کی جگہ ناظم کا دیوان اقتباس نمبر 1 کے اشعار سے بھرا ہوتا۔

حقیقت یہ ہے کہ ناظم کا مزاج غالب سے بہت مختلف تھا۔ ناظم اصلاً اس اسلوب کے شاعر تھے جسے لکھنؤ اسکول کے غلط نام سے یاد کیا جاتا ہے، ورنہ دراصل یہ اسلوب اردو شاعری میں شروع ہی سے موجود رہا ہے۔ لکھنؤ والوں کا صرف اتنا جرم ہے کہ انھوں نے انشاء اور رنگین کے زیر اثر اپنی شاعری میں اس قسم کی سطحی بے تکلفی اور چھیڑ چھاڑ کو راہ دی جو بالکل شروع کی اردو شاعری (مثلاً آبرو) میں نظر آتی ہے۔ ورنہ مشکل زمینیں، دور از کار مضامین کنگھی، چوٹی، مسی کا ذکر یہ کوئی لکھنؤ کی میراث نہیں۔ بہرحال ناظم کے یہاں شاعری کے تین رنگ نظر آتے ہیں۔

1۔ بے تکلف، غیر رسمی لہجہ، جو آج کل کی اینٹی غزل سے قریب ہے۔

2۔ روایتی لہجہ جس پر مشکل زمینوں اور مضمون آرائیوں کا شور حاوی ہے۔
3۔ غالب سے مستعار لہجہ، جس میں غالب کے سے مضامین اور رویوں کو گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔

میرا خیال ہے کہ بے تکلف اور غیر رسمی لہجہ، ناظم کا فطری طرز گفتار تھا۔ اس میں تھوڑا بہت نوابی ٹھاٹ باٹ، حکومت کی رعونت کا ہلکا سا شائبہ، پر زوری کی نخوت (جو اس دور کے مطلق العنان حاکموں کے مزاج میں لامحالہ داخل ہو جاتی تھی) خوش مزاجی، خوش مذاقی اور خفیف سی ظریف الطبعی کے عناصر نظر آتے ہیں۔ ابتذال، رکاکت، دریدہ دہنی یا کھل کھیلنے کے تیور جو انشاء وغیرہ کا مابہ الامتیاز ہیں، یہاں بالکل نہیں ہیں۔ اس شاعری میں شاعرانہ خوبیاں اتنی نہیں ہے جتنی نثر کی خصوصیات ہیں۔ یعنی برجستہ بیانی، اختصار، وضاحت۔ یہ اور بات ہے کہ ناظم کے عہد میں شاعری کا جو معیار تھا (اور اب بھی ایک حد تک باقی ہے) اس قسم کی شاعری کو تسلیم کرتا تھا، لہٰذا ہم اسے بہت اعلیٰ درجہ کی شاعری کا درجہ خواہ نہ دیں، لیکن اپنے عہد کے سیاق و سباق میں اسے اچھی شاعری ضرور ماننا پڑے گا۔

ہے ناوک نگہ کے مقابل خدنگ آہ — اب میرا وار روک ترا وار ہو چکا
شب ہجراں کی جب سحر ہی نہیں — پوچھیے کیوں کہ کیا بجا ہوگا؟
ہے طلب کی یہی روش ورنہ — ایک بوسے میں کیا بھلا ہوگا
لے کے دل بوسہ گر اس نے نہ دیا خیر نہ دے — ایسا اوچھا بھی نہیں میں کہ تقاضا کرتا
مجھ کو تم پہ مسلط کرے تو دیکھو میر — ستم کا چاہے خدا انتقام گر لینا
لی محتسب نے گھر کی تلاشی تو کیا ہوا — نکلا سبوئے کہنہ میں سرکہ بھرا ہوا
کرکے خوں لیک کا جا بیٹھے ہیں گھر میں اور پھر — پوچھتے ہیں کہ مرے در پہ ہے غوغا کیا
اور کھانے کو دھرا ہے یاں کیا — میرا غم کھائے گا مہماں مرا
دل سے جان کے دشمن نہ اتارا ہوتا — چڑھ گئے تھے ہم اگر زد پہ تو مارا ہوتا
ہم خانہ عدو ہو، مبارک رہے لسے — جھگڑا تمام روز لڑائی تمام رات
خط میں اندوہ گراں باریٔ غم لکھتا ہوں — توڑ ڈالے نہ کہیں بال کبوتر کاغذ
وہ گھبرائے سمجھ کر حلقۂ دام — ہوا شرمندہ میں آنکھیں بچھا کر
قدم کبھی نہیں رکھتے ہو سنگ در پہ مرے — کسی شہید کا سنگ مزار سمجھے ہو

سمجھے ہیں کہ مٹ جائے گا گویا خط تقدیر بے ہودہ ترے در پہ رگڑتے ہیں جبیں ہم
اک مزا البتہ ملتا ہے سو وہ بھی مشترک بوسہ کیا شے ہے کہ جس کے دینے میں تکرار ہو
ایک بوڑھے کو اکھاڑے میں پچھاڑا تو کیا ننگ ہے مرد کو کشتی فلک پیر کے ساتھ
واعظ حرام کار نہیں میں نہ تو الجھ ہے قصد عقد شرعی بنت العنب مجھے
ہے اندھیرا اور آدھی رات ہے آج واں جانے کی اپنی گھات ہے

آخری سے اوپر والا شعر ایک دل چسپ صورت حال پیش کرتا ہے۔ مضمون تو ''لکھنوَ والا'' ہے، لیکن ''قصد عقد شرعی بنت العنب'' غالب کے فارسی قصیدے پڑھے بغیر ہاتھ نہ آسکتا تھا۔ اسی لیے ایک جگہ کہا ہے۔

ناظم میں پڑھاتا اسے غالب کے قصائد افسوس کہ خاقانی مغفور نہیں ہے

مصرع اولیٰ میں جو دعویٰ ہے وہ کوئی حاکم وقت ہی کرسکتا تھا!

محولۂ بالا اشعار میں مشاقی اور صفائی کے روایتی عناصر کو چھوڑ کر خوش طبعی اور حاضر جوابی کے پہلو ڈھونڈیے۔ ناظم کے سینے میں کوئی بہت درد مند دل نہ تھا، غالب کے سینے میں بھی نہ تھا۔ لیکن غالب تفکر کی طرف مائل تھے تو ناظم تمسخر کی طرف۔ ناظم کے یہاں مابعد الطبیعی فکر نہیں ہے، اس لیے وہ استعارے بھی جو انھیں غالب کے یہاں ضرور دکھائی دیتے ہوں گے اور جنھیں وہ نگاہ تحسین سے بھی دیکھتے ہوں گے، ان کی دست رس میں نہیں آتے۔ غالب کی مشکل ترین زمینوں (ہم آگے، قدم آگے، کس کا آشنا، دریا آشنا، خوں وہ بھی، زبوں وہ بھی، بانختنی ہے، تاختنی ہے وغیرہ) میں بھی کسی قسم کی تنگی یا زحمت کا احساس نہیں ہوتا۔ پڑھتے وقت یہ بہت آسان معلوم ہوتی ہیں، لیکن جب ان میں شعر کہنے بیٹھیے تو محسوس ہوتا ہے کہ جو قافیے غالب کے یہاں اس لاپروائی سے بندھے تھے کہ ہر نومشق کی دست رس میں معلوم ہوتے تھے، اچھے اچھوں کے بس میں بھی نہیں۔ (مثال کے طور پر ایک نسبتاً بہت آسان زمین رہ گزر میں خاک نہیں، ہنر میں خاک نہیں کو آزما کر دیکھیے) ناظم نے غالب، امیر مینائی اور امیر وغیرہ کے زیر اثر جو روایتی غزلیں کہی ہیں ان میں یہ بات نہیں ہے، بلکہ قدم قدم پر محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کی طبیعت منھ زور قافیوں اور ردیفوں کو بزور قابو میں لارہی ہے، اگر ان اشعار میں ناظم کی فطری شگفتہ طبعی نہ ہوتو یہ بالکل بے رنگ ہو جائیں۔

ایک یہ بھی ٹوٹکا ہے بہر دفع چشم زخم — اپنی آرائش نہیں ہے ان کو زیور سے غرض
تیرا پھرنا اس فضا میں دیر تک منظور ہے — ورنہ حق کو کیا ہے طول روز محشر سے غرض
گر ہو نہ ترے باغ میں آنے کی توقع — کیوں سرو کو تعلیم کرے بادصبا رقص
نہیں ہے گردش چرخ کبود کا رونا — بلا ہے یار کی چشم سیاہ کی گردش
دم گسستہ ہے آیا طناب خیمۂ صبر — دل برشتہ ہے گویا کباب خوان فراق
غبار دشت ہے افزایش جمال جنوں — متاع درد ہے آرائش دکان فراق
نخل وفا میں دیکھیے آتا ہے کیا ثمر — پیدا ہوئے ہیں گل کی جگہ اس شجر میں داغ
کیوں تمھیں غیر سے خلوت میں وہ صورت پیش آئے — جس کے ہونے سے کرے صورت دیوار لحاظ
ہے رشتہ ایک پر یہ کشاکش نہ چاہیے — اچھا نہیں ہے رشتے کا زنار سے بگاڑ
گردوں پہ دن کو زیر زمیں وقت شام کوچ — ہے آفتاب کو بہ طریق دوام کوچ

اس طرح کے سیکڑوں اشعار ہیں جن میں ردیف اور قافیے کا پیوند بے داغ ہے لیکن شعر رسمی معنویت کا حامل نہیں ہے، بلکہ ہر جگہ ردیف کا جواز قافیے نے پیدا کیا ہے۔

ظاہر ہے کہ ان اشعار پر بھی غالب کا رنگ گہرا ہے، بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اگر ان کی شگفتہ مزاجی ناظم کی مرہون منت ہے تو ہنر مندی غالب کی۔ ترصیع فارسی مرکب اضافی، دعویٰ اور دلیل، بیان تمثیل، یہ سب طور طریقے غالب کے ہیں۔ امیر و امیر کے یہاں ان کا گزر نہیں، ایک دل چسپ بات یہ ہے کہ جو غزلیں غالب کے زمین میں ہیں (اور ایسی بہت کم ہیں) ان میں یہ کیفیت اتنی نمایاں نہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ غالب کی Mannerism کو غالب کی عمل داری میں برتنا ناظم نے مناسب نہیں ہوتا۔ چنانچہ ان غزلوں میں لکھنوی رنگ زیادہ نمایاں ہے۔

اوچھا پڑا ہے وار تو چرچا نہیں ضرور — قاتل سلامتی سے ابھی خرد سال ہے
تم اور واں روز جاؤ ہے عدو کی قبر کا ہے کو — کسی نے خاک میں گاڑا مگر جادو کا پتلا ہے
کیا میں یہ سمجھتا ہوں کہ تم اس سے جدا ہو — کیوں غیر کے ملنے کی تمنا مرے آگے
سب کے اس عمر میں ہو جاتے ہیں ایسے ہی حواس — تجھ سے کچھ شکوہ ہمیں اے فلک پیر نہیں

اگر چہ اس غزل کا مقطع ہے ۔

اپنے استاد کے انداز پہ میرا ہے کلام
مجھ کو ناظم ہوس پیروی میر نہیں

لیکن واقعہ یہ ہے کہ ناظم، غالب کے علامتی انداز، جس میں استعارہ اور پیکر کا حیرت انگیز انضمام ہے، سے اجتناب ہی کرتے رہے۔ یہ اچھا ہی ہوا۔ کیونکہ بہ صورت دیگر ان کی شاعری آسی کی جعلی غزلوں کی طرح عجیب وغریب، غیر اطمینان بخش، چوں چوں کا مربہ قسم کی چیز ہوتی۔ یا پھر فانی اور عزیز اور ریاض کی طرح صاف صاف نقلی معلوم ہوتی۔ اس وقت تو یہ ہے کہ تینوں رنگ کلام میں ناظم کی شخصیت کا پرتو صاف نظر آتا ہے۔ انھوں نے شاعری کا ہنر تو یقیناً غالب سے سیکھا تھا، لیکن اس ہنر کو انھوں نے اپنی شاعری میں صرف کیا، تقلید میں نہیں۔ ہنر سیکھنے کی کچھ مثالیں میں اوپر دے چکا ہوں۔ سب سے زیادہ متوجہ کرنے والا عنصر ناظم کے یہاں ترصیع ہے۔ میرا خیال ہے کہ غالب کے علاوہ کسی نے ترصیع کو اس کثرت سے استعمال نہیں کیا۔ صرف ہمارے عہد میں آکر ظفر اقبال نے اسے خوب خوب برتا ہے۔ ناظم کے یہاں ترصیع غالب کے اتنی نہیں ہے۔ لیکن پھر بھی اس کی مثالیں اتنی وافر ہیں کہ ڈھونڈنے میں دقت نہیں ہوتی۔ اس کے برخلاف (مثلاً) میر کے یہاں ترصیع تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے۔

جس میں نہ لخت دل ہو وہ دامان ہی نہیں
جس میں نہ چاک ہو وہ گریبان ہی نہیں

فغاں کو جانتے ہیں ہم درائے وادی غم
نفس کو مانتے ہیں گرد کارواں فراق

نہیں ہے اشک یہ ہے نور دیدۂ ہجراں
نہیں ہے داغ یہ ہے شمع دودمان فراق

فراق کو نہ کہوں کیوں کمان تیر اجل
اجل کو کیوں نہ کہوں ناوک کمان فراق

ہاں سینے سے نمائش داغ دروں دروغ
ہاں آنکھ سے تراوش خون جگر غلط

سوز جگر سے ہونٹ پہ تبخالہ افترا
شور فغاں سے جنبش دیوار و در غلط

تاثیر آہ وزاریٔ شب ہائے تار جھوٹ
آوازۂ قبول دعائے سحر غلط

تم کرو ترک جفا کیا امکاں
ہم کریں ترک وفا کیا باعث

واں نزاکت سے بدن میں گر چبھے گا برگ گل
ضعف سے یاں خار کا سایہ گراں ہو جائے گا

آنسو زمیں میں گر کے ہوا تھا شرارہ خیز
نالہ ہوا میں مل کے شرر بار ہوگیا

یہ سوال عبث ہے کہ یہ اشعار غالب کے ترصیعی اشعار کے برابر کیوں نہیں لگتے، یعنی غالب یا

ظفر اقبال کے اشعار میں ترصیع زیادہ متوجہ کن کیوں معلوم ہوتی ہے۔

غالب: سینے کا داغ ہے وہ نالہ جو لب تک نہ گیا
خاک کا رزق ہے وہ قطرہ جو دریا نہ ہوا

عشرت پارۂ دل زخم تمنا کھانا لذت ریش جگر غرق نمک داں ہونا
شرح ہنگامہ ہستی ہے زہے موسم گل رہ بر قطرہ بہ دریا ہے خوشا موج شراب
ساقی بہ جلوہ دشمن ایمان و آگہی مطرب بہ نغمہ رہ زن تمکیں وہ ہوش ہے
جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور جز وہم نہیں صورت اشیا مرے آگے
ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا میرے ہوتے گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے
خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم دل میں چھری چبھو مژہ گر خوں فشاں نہیں
وفور وفا ہے، ہجوم بلا ہے سلامت ملامت، ملامت سلامت

ظفر اقبال: بے ثمر و سایہ ہے یعنی شجر ہے عجیب
بے خس و خاشاک ہے یعنی شرر ہے الگ

صحرا بھی اپنی پیاس کی پوشاک میں ہے تنگ دریا بھی اپنی موج میں آیا ہوا تو ہے
کچھ مجھ پہ مرے شوق فراواں کی گرہ کھول کچھ اس کو مرے حال پریشاں کی خبر دے
ارزاں ہے خون خلق تو پھر کو بہ کو تو ہو ہے دستک ستم تو ذرا در بدر تو آئے
سر تسلیم ہوں جس طور جھکایا مجھ کو دست تاکید ہوں جس رنگ اٹھایا ہے مجھے

اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ ناظم کے یہاں ترصیع صرف آرائش کے لیے ہے، معنویت کی کارفرمائی ان کے یہاں کم ہے، جب کہ غالب اور ظفر اقبال کے یہاں ترصیع محض ایک وسیلہ ہے من جملہ اور وسائل جس کے ذریعہ شعر کو معنی خیز بنایا گیا ہے۔ لیکن اس فرق کو بیان کر دینے کے بعد کوئی بات قابل ذکر نہیں رہ جاتی۔ خالص فن اور ہنر مندی کے نقطۂ نظر سے ناظم نے غالب کا تتبع کامیابی سے کیا ہے۔ ملحوظ رہے کہ میں تتبع کو تقلید کے معنی میں نہیں استعمال کر رہا ہوں۔ ناظم کوئی بہت بڑے شاعر تو تھے نہیں، جو غالب کے سرچشمے سے اپنی جوئے شعر الگ نکال لاتے۔ لیکن بہت بڑے شعرا مثلاً ٹی۔ ایس ایلیٹ بھی اکثر تتبع کے میدان سے گزر کر انفرادی تخلیق کی منزل پر پہنچے ہیں۔ کورانہ تقلید اور چیز ہے، شعوری نقل اور چیز، تتبع اور

چیز۔ کورانہ تقلید کی مثال ریاض خیر آبادی ہیں، شعوری نقل کی مثال آسی اور تتبع کی مثال ناظم۔
غالب کے دوسرے فنی ہتھ کنڈوں، مثلاً دعویٰ اور دلیل، بیان اور تمثیل، مرکب اضافی و توصیفی وغیرہ کی مثالیں ناظم کے یہاں دیکھیے۔

شعلۂ طور سہی عارض روشن تیرا — آتش سنگ ہے سوز غم پنہاں کس کا
تیرے عارض کی شباہت نے یہ دن دکھلایا — ورنہ خورشید بھی ایک ستارا ہوتا
خوش ہیں سب غنچے کے کھلنے سے کرے کون خیال — کہ بنا زخم جگر عقدۂ دل وا ہوکر
دم بھر میں جا پہنچتے ہیں یاں کے مقیم واں — یہ مرحلہ نہیں ہے سواد عدم سے دور
ہے آئینہ خانے میں ترا ذوق فضا رقص — کرتے ہیں بہت سے ترے ہم شکل جدا رقص
بے زمزمہ صدا دینے لگے ساز، عجب کیا — گر کرنے لگیں خود بہ خود آلات غنا رقص
واں قافلہ منزل پہ پہنچا پہ ہم اب تک — کرتے ہیں بیاباں میں بہ آواز درا رقص
چارہ گر چھوڑ کہ مجھ میں نہیں طاقت باقی — زخم دل لطمہ خور پنبۂ مرہم کب تک
بس کہ چھائی ہے مرے روز سیہ کی تیرگی — اختر شب گرد ہے مہر درخشاں آج کل
ہستی سے ہمیں بہرہ ملا ہے فقط اتنا — ہیں مثل سحر ایک دم باز پسیں ہم
بس کہ آہوں سے اسیروں کی بہے لخت جگر — بے نگیں آج کوئی خانۂ زنجیر نہیں
گر دف دنے نہیں زنداں میں نہ ہو ذوق تو ہے — وجد میں آتی ہے آواز سلاسل مجھ کو
ایک ہیں معنی آرام دسکوں آئے نہ کیوں — قعر دریا میں نظر صورت ساحل مجھ کو
خستۂ پیکان غم ہر یک جوان د پیر ہے — اور پھر دیکھو تو ترکش ہی میں پنہاں تیر ہے
داغ غم دل کو نہ کھا جائے یہ کیوں کر مانوں — ہاں مگر داغ کا سینے میں نشاں رہتا ہے

ان اشعار کی ذہنی سطح کے بارے میں اعادہ کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ بہت بلند کوش شاعری نہیں ہے۔ اس میں درد کا سا خفیف تفکر اور حسن آمیزی بھی نہیں ہے جو غالب کی یاد دلاتی ہے۔ معنوی حیثیت سے یہ اشعار ناسخ سے قریب تر ہیں، صرف اس فرق کے ساتھ کہ طور طریقے غالب کے ہیں۔ ناسخ کا سب سے بڑا عیب ان کی غیر انسانیت ہے۔ غیر انسانیت سے میری مراد صرف یہ ہے کہ ناسخ کا کلام پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اس شخص نے خوف، غصہ، رنج، سرور، انبساط، اس قسم کے تمام انسانی تجربات کو سختی سے تہہ داماں رکھا ہے اور صرف مجلسی احساس و تجربہ کو نظم کیا ہے۔ اگرچہ ناظم کے یہاں جو انسان جھلکتا ہے وہ بہت

علو ہمت اور بلند خیال یا انیس، غالب، اقبال اور درد کی طرح اشراقی نہیں ہے لیکن ناسخ کی طرح سرد اور برہنہ بھی نہیں ہے۔ یہی چیز ناظم کو ناسخ سے الگ اور بلند کرتی ہے۔

اپنے گھر جبر سے اس کو نہ بلاؤ ناظم
بندۂ عشق ہوئے تم تو حکومت کیسی

نہ بیاباں نہ خیاباں کوئی کوچہ ہوگا
جانتا ہوں دل صد پارہ کہاں رہتا ہے

کانٹے نکالے پاؤں سے میں نے تو کیا ہوا
شکوے بھرے ہیں دل میں ابھی زخم خار کے

میرا ان کا معاملہ ناظم
کچھ جدا جنگ آشتی سے ہے

سمجھتے لوگ ہیں کہنے سے بے قرار کسے
دکھاؤں پیرہن دل کے تیز خار کسے

کنارہ قلزم غم کا نہیں ہم بھی سمجھتے ہیں
جہاں ڈوبے گی کشتی وہاں سمجھ لیں گے کہ ساحل ہے

میں نے پھونکا بھی تو کیا تم نے تماشا دیکھا
گھر کو اچھا ہے تمھیں آگ لگاتے جاؤ

کون ہوگا کہ نہ ہو معتقد فصل بہار
موسم اچھا ہے پہ یہ کہیے کہ موسم کب تک

سرمہ و غازہ سے کیا حسن خدا داد کو کام
فرق ناحق ترے بے ساختہ پن میں آیا

دریائے خوں ہے دیدۂ خوں بار سے رواں
کون آکے نیشتر رگ جاں میں چبھو گیا

شہر کے لڑکوں کی بر آئی مراد
بند سے دیوانہ رہا ہوگیا

انسانی جذبات کی جھلک ان اشعار کو روایتی ہجر و وصال سے الگ کرتی ہے۔ اگر یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ اردو کی زیادہ تر شاعری (اور خاص کر ناظم کے عہد تک کی شاعری) اس سے زیادہ بلند پرواز نہ تھی کہ معاملات عشق کو مختلف پہلوؤں سے ادا کر دے تو ناظم کو سچا شاعر ماننے میں کوئی مشکل نہیں ہوتی۔ ناظم کی یہ جرأت ہی قابل داد ہے کہ انھوں نے تصوف کی زرخیز زمین پر اگتے ہوئے خس و خاشاک سے اپنے کلام کی تزئین نہیں کی ہے، ورنہ عام طور پر جو لوگ تفنن طبع کے لیے شاعری کرتے ہیں ان کے لیے تصوف سے بڑھ کر سہارا نہیں ہوتا۔ جس طرح ہمارے زمانے میں قتشاعر قسم کے لوگ منزل، قاصد، رہبر، رہزن، بہار، خزاں کو سیاسی معنی میں استعمال کرکے سمجھتے ہیں کہ ان کو بھی شاعری کی پارلیمنٹ کے لیے الکشن لڑنے کا ٹکٹ مل گیا ہے، اسی طرح ناظم کے عہد میں یار لوگ تصوف کے لوٹے ہوئے مال سے گھر بھر کر شاعری کے تکیے پر متمکن ہو جایا کرتے تھے۔ ناظم نے تصوف سے اپنی برأت کا اظہار کرکے گویا اپنے شاعر ہونے کا داخلی ثبوت فراہم کیا ہے۔

ناظم کے تین اسالیب کا ذکر کرنے کے بعد کچھ ایسے شعروں کا بھی ذکر کرنا ضروری ہے

جو کسی چوکھٹے میں فٹ نہیں ہوتے، ان میں ان کی شاعری کا وہ اسلوب جھلکتا ہے جس کی شاید انھوں نے بھی زیادہ توقیر نہیں کی، کیونکہ یہ طرز گفتار ان کے مزاج کو خوش نہ آتی تھی، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان اشعار میں استعاراتی اسلوب خلق کرنے کی ایک کوشش نظر آتی ہے جو آج کے پڑھنے والے کو زیادہ متوجہ کرسکتی ہے۔

کب تک کوئی امید پہ واں خاک نشیں ہو　　آبیٹھے ہیں منظر میں تو پردہ نہیں اٹھتا
یہ دم بہ دم کی ہے ریزش کہ کوچے کے اطفال　　اڑا رہے ہیں کبوتر فرشتے کے پر کا
فراز طاق حرم سے نہ کس طرح گرتے　　بتوں کو وجد میں لایا کلام پتھر کا
سمجھے ہیں ہم اسی کو رہ آورد دست شوق　　ہے یہ کھٹک جو آبلۂ پا میں خار کی
جو مانگے روز و شب خود بھیک کوئی اس سے کیا مانگے　　مہ و خور کاسۂ دریوزہ ہیں اور چرخ سائل ہے
مقدار میں اک قطرۂ خوں بیش نہیں دل　　حیراں ہوں کہاں سے مژہ خوناں بہ فشاں ہے
بے ستوں کو قلزم خوں کردیا　　ہم نے اپنی تیزئ رفتار سے
اچھا ہوا کہ موسم گل میں ہوئے اسیر　　چھوڑا ہے ہم نے باغ کو برگ و نوا کے ساتھ
جب ترا نام سنا تو نظر آیا گویا　　کس سے کہیے کہ تجھے کان سے ہم دیکھتے ہیں
شیشۂ خالی الٹ دینے سے بن جاتا ہے جام　　مے کا پینا ہم پہ بے پیمانہ آساں ہوگیا
اف رے سوز دل عاشق کہ لحد پر اس کی　　سنگ مرمر صفت برف پگھلتے دیکھا

سنگ مرمر کا صفت برف پگھلنا میں نے کسی شاعری میں دیکھا نہ سنا۔ یہ استعارہ ڈھونڈنے کے لیے کہاں کہاں کی سیر کرنی پڑی ہوگی، یہ کون کہہ سکتا ہے۔ لیکن یہ استعارہ خود ان کی شاعری پر صادق آتا ہے، جو ظاہری عیوب واسقام سے پاک ہے اور متضاد اسالیب کا اچھا امتزاج پیش کرتی ہے۔

(1970)

میں نے ترصیع کی اصطلاح مخصوص معنوں میں استعمال کی ہے۔ اگرچہ بعض قدماء کا بھی خیال تھا کہ ترصیع کے لیے ہم قافیہ فقروں کی شرط نہیں ہے (ملاحظہ ہو حدائق البلاغت) لیکن اکثریت کی رائے یہی ہے کہ ترصیع کی دو شرطیں ہیں: فقرے ہم وزن ہوں اور ہم قافیہ ہوں۔ میں نے اکثریت کی رائے سے اختلاف کرتے ہوئے ترصیع کے لیے ہم قافیہ فقروں کی شرط کو ضروری نہیں سمجھا۔

میرانیس کے ایک مرثیے میں استعارے کا نظام

''بے شک اللہ ارض و سمٰوات کا نور ہے''۔ (قرآن)

''نور کے معنی ہیں روشنی، علی الخصوص نور الٰہی جو غیر مخلوق ہے اور جس میں تمام ظہور شامل ہے، اور جو وجود بہ طور اصل الاصول کے ہم معنی ہے''۔ (ٹائٹس برک ہارٹ)

(مسیح)... نور کا نور جو محمول و مخلوق ہے۔

(ملٹن، فردوس، بازیافتہ۔ کتاب چہارم)

لیکن ان شعلوں

کوئی روشنی نہیں، بلکہ یوں کہو کہ تاریکی منظور و مبصر تھی۔

(ملٹن، فردوس، گم گشتہ۔ کتاب اول)

اچھی شاعری میں استعارے کی کلیدی اہمیت کے بارے میں ہم بہت کچھ جانتے ہیں۔ اسی طرح یہ بات بھی ہم سب پر واضح ہے کہ بڑے شاعر کے کلام کا ایک خاصہ یہ بھی ہے کہ اس کے یہاں بعض استعارے اور علامتیں یا علامتی استعارے کلیدی اور مرکزی اہمیت رکھتے ہیں۔ کلیدی اور مرکزی اہمیت کے ان الفاظ (استعارہ، علامت، پیکر وغیرہ) کی پہچان اور ان کی تفہیم گویا اس شاعر کے تمام پیدا و پنہاں معنی کا تفہیم اور اس کی بڑائی کے راز کی نشان وہی کا حکم رکھتی ہے۔ مثلاً یہ کہنا کہ اقبال نے انسان اور خدا کے مرکزی رشتوں، انسان اور وقت کی نبرد آزمائی، انسان اور غیر انسان کی کش مکش کو اپنا موضوع بنایا ہے، محض ایک بیان ہے۔ اس بیان کو تنقیدی اہمیت اسی وقت حاصل ہوسکتی ہے جب ہم ان کے یہاں ایسی علامتوں اور استعاروں کو تلاش کرسکیں جن کی جڑوں سے یہ مسائل پھوٹتے دکھائی دیتے ہوں۔

کلیدی الفاظ کا انتخاب شعوری بھی ہوسکتا ہے، غیر شعوری بھی۔ ارادی بھی اور غیر ارادی بھی۔ یہ ممکن ہے کہ انتخاب کردہ الفاظ کی اہمیت شاعر پر اپنے تہذیبی ورثہ اور ماحول کے

مطالعہ کے ذریعہ منکشف ہوتی ہو۔ روز منڈ ٹیو Rosemund Tuve کی کتاب Allegorical Imagery میں تہذیبی ورثہ اور ماحول کے زیر اثر قرون وسطیٰ کی مغربی شاعری میں چند مخصوص الفاظ اور ان کے مفاہیم سے بحث کی گئی ہے۔ نکتہ دراصل یہ نہیں ہے کہ شاعر نے ان الفاظ کو بالکل موئلک اور طبع زاد طریقے سے اختیار کیا ہے یا اس نے تہذیب و ثقافت کے وسیع سرمائے سے یہ موتی چنے ہیں۔ بنیادی نکتہ یہ ہے کہ کلیدی الفاظ کی تفہیم و تشریح کیا ہوگی اور انھیں شاعر نے کس غرض سے استعمال کیا ہے؟

مثلاً جدید شاعری کی بہت سی علامتیں/علامتی استعارے خود ساختہ ہیں، بہت سے ایسے ہیں جو ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ ہیں۔ قرون وسطیٰ کی شاعری میں بہت سی علامتیں مذہبی روایات، مذہبی مصوری Iconograghy علم الاسرار اور عام عقیدے سے جہاں تہاں اٹھا لی گئی ہیں۔ علامت ذاتی ہو یا اجتماعی، خود ساختہ ہو یا شاعر کو بنی بنائی ملی ہو، اصلی شاعری کی پہچان یہ ہوتی ہے کہ اس نے ان علامتوں سے کوئی کام لیا ہے، یا ان الفاظ کو محض برائے بیت رسمی طور پر استعمال کیا ہے۔ اردو شاعری کے بہت سے کلیدی الفاظ اس کی اچھی مثال ہیں۔ کوچہ، دل دار، گل، زلف، رخسار وغیرہ کو فیض نے بھی استعمال کیا ہے اور بہت سے روایتی شعرا نے بھی۔ دونوں کا فرق ظاہر ہے۔

لیکن سوال یہ ہے کہ روایتی اظہار اور علامتی اظہار میں فرق کیوں کر کیا جائے؟ بہ الفاظ دیگر، یہ کیوں کر واضح کیا جائے کہ فیض کے یہاں کوچہ دل دار کی اہمیت کچھ اور ہے اور ہما شما کے یہاں کچھ اور؟ اس سوال کے کئی نظریاتی جواب ممکن ہیں۔ اگرچہ ایک جواب کبھی کبھی دوسرے کو قطع کرتا ہوا بھی محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ فیض کی شاعری کا مجموعی تاثر ایک مخصوص معنی رکھتا ہے، یہ مخصوص معنی ان تمام روایتی علامتوں کے معانی کو متغیر کرتے ہیں جن سے فیض کا کلام مملو ہے۔ اب سوال یہ ہوسکتا ہے کہ فیض کے مجموعی تاثر کے مخصوص معنی میں کیا صفت ہے جو (مثلاً) ابراحسنی گنوری کے یہاں نہیں ہے۔ جواباً کہا جاسکتا ہے کہ ابراحسنی کے یہاں کوئی مجموعی تاثر (جو معنی خیز ہو) ہے ہی نہیں۔ دوسری طرف یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ روایتی ہی سہی، اگر یہ علامتیں واقعی معنی خیز ہیں تو ان میں ایک مخصوص ربط اور نظام ہوگا، یہ مخصوص ربط اور نظام تمام شاعری پر، تمام الفاظ پر اس طرح اثر انداز ہوگا کہ شاعری کا تاثر اور اس کے الفاظ (جن کے ذریعہ تاثر خلق کیا گیا ہے) باہم دگر اثر انداز ہوں

گے، اس طرح ایک مکمل شاعرانہ ہیئت خلق ہوگی جو قائم بالذات ہوگی۔
لیکن سب سے بڑا امتحان، جو روایتی اور علامتی اسلوب کو الگ الگ کرکے دکھاتا ہے، علامتی اسلوب کی Consistency ہے بدیں معنی کہ اگر ایک لفظ کسی مخصوص علامتی معنی میں استعمال ہوا ہے۔ تو اس کی پہچان یہ ہوگی کہ جہاں بھی وہ مخصوص تاثر درکار ہوگا جس کے لیے اس علامتی معنی کی ضرورت ہوگی تو وہی علامت یا اسی نظام کی علامت استعمال ہوگی و عام اس سے کہ منطقی طور پر اس کا محل ہو یا نہ ہو۔ ردیف و قافیہ کی مجبوری بھی حائل نہ ہوگی، شاعر کسی نہ کسی طرح اس علامت کے لیے راستہ ڈھونڈے گا۔ (منطق سے میرا مطلب ہے جامد اور انسانی منطق، نہ کہ شعری منطق۔ شعری منطق اپنا جواز آپ ہوتی ہے، اسے کسی خارجی حوالے کی ضرورت نہیں پڑتی) یہ فرق اس قدر نازک ہے کہ اس کی وضاحت ذرا تفصیل سے کرنا ضروری ہے۔ مثلاً کسی شاعر نے سورج کو قاہر و تباہ کن قوت کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ لفظ سورج جب اس مفہوم میں استعمال ہوا تو اس نے ایک مخصوص تاثر (تخریب، قہر و غضب، موت، اسرار) خلق کیا۔ اب جہاں بھی اس طرح کا یا اس سے ملتا جلتا تاثر خلق کرنا ہوگا شاعر لامحالہ سورج، روشنی، آگ یا اس نظام سے متعلق کوئی ایسا لفظ استعمال کرے گا جو قاری کا ذہن خود بہ خود اس تاثر کی طرف منعطف کر دے گا جو مرکزی علامت (سورج) کا تاثر ہے۔ جب ایسی صورت حال ہوگی تو اظہار خود بہ خود علامتی اظہار کی شدت اور شوکت اختیار کر لے گا۔ علامت یا علامتی استعارہ (یعنی ایسا استعارہ جو مکرر استعمال ہو اور جس میں علامت جیسی شیئت، اور ابہام ہو) کلام میں منتشر اور غیر مربوط طریقے سے نہیں واقع ہوتے۔

یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا ایسی مربوط علامتی فکر کے لیے شاعر کوئی پلان بناتا ہے، کوئی نقشہ تیار کرتا ہے، موافق اور مخالف، ہاں اور نہیں قسم کے اعداد و شمار مرتب کرتا ہے؟ کیا یہ کہا جاسکتا ہے کہ صاحب یہ کیوں کر ممکن ہے کہ شاعر نے اتنا وسیع اور پیچیدہ نظام محض اتفاقاً ہی اپنی شاعری میں ڈال دیا ہو؟ یقیناً اس کے لیے بڑی کد و کاوش، بڑا تفصیلی مطالعہ اور نقشہ سازی درکار ہوئی ہوگی۔ اس کا سادہ جواب یہ ہے کہ بہ طور ناقد و قاری ہماری یہ بحث بالکل نہیں ہے کہ کسی نظام یا تحریر کو وجود میں لانے کے لیے شاعر نے کتنے پاپڑ بیلے ہوں گے۔ الیٹ کے بارے میں دنیا جانتی ہے کہ وہ ان الفاظ کو، جو اسے اچھے یا دلچسپ معلوم ہوتے تھے، اپنی نوٹ بک میں درج کر لیتا تھا کہ وقت ضرورت پر انھیں اپنی نظموں میں استعمال

کر سکے۔ پو کا مشہور مضمون "شعر گوئی کا فلسفہ" ایک انتہائی منضبط اور مشینی قسم کے عمل تخلیق کا تفصیلی تذکرہ کرتا ہے جس کے نتیجے میں اس کی شہرہ آفاق نظم پر بت کاگ The Raven وجود میں آئی۔ وہ کہتا ہے کہ میں نے سب سے پہلے تو یہ سوچا کہ موسیقیت کی خاطر نظم میں کوئی ایسا مصرع ترجیع ہونا چاہیے جو خوب صورت اور دل کش ہو۔ اثریت کی خاطر نظم میں کسی ایسی ہستی کا تذکرہ ہو جس سے شاعر کو محبت ہو۔ پھر میں نے سوچا کہ اگر کیفیت رنجیدگی اور افسردگی کی ہو تو بہت خوب ہوگا۔ موسیقیت اور رنجیدگی کے اس امتزاج کو حاصل کرنے کے لیے، میں نے سوچا، بہترین طریقہ یہ ہوگا کہ الفاظ میں ایک گونج اور طویل بازگشت کا تاثر ہو۔ اس لیے میں نے دو لفظ منتخب کیے جن میں مصوتوں اور مصمتوں کا نظام حسب دل خواہ تھا اور معنی بھی افسردگی کے تھے، یعنی Never More۔ پھر میں نے سوچا کہ محبوبہ کا نام بھی ایسا ہو جو موسیقیت سے بھر پور ہو اور Never More کا ہر قافیہ بھر پور ہو، اس طرح میرے ذہن میں Lenore آیا، وغیرہ۔ اس طرح سارا مضمون The Raven کی تنظیم کو، جو نظم پڑھتے وقت پس پردہ تھی، اس طرح واضح کرتا ہے جس طرح کوئی بازی گر کسی حیرت انگیز شعبدے سے ہم کو متحیر کرنے کے بعد یہ بھی آشکار کر دے کہ شعبدہ کس طرح عمل میں آیا تھا، وہ تو محض ہاتھ کی صفائی تھی!

مندرجہ بالا بحث اور خاص کر ایڈگر ایلن پو (Edger Allan Poe) کی مثال سے یہ بات ظاہر ہوگی کہ شاعر اپنے الفاظ میں کون سے معنی رکھنا چاہتا ہے اور بالآخر ان سے کیا معنی نکلتے ہیں، یہ سب فروعی باتیں ہیں۔ بنیادی اہمیت ان استعاروں اور علامتوں یعنی جدلیاتی الفاظ کی ہے جن سے شاعری نے اپنے کلام کو مزین کیا ہے۔ یہ الفاظ کیا ہیں، کیا کام کر رہے ہیں، شاعر کی تہذیب سے ان کا کیا رشتہ ہے، وغیرہ۔ یہ بنیادی اور اصلی سوالات ہیں۔ مثلاً اقبال کے کلام میں آسمان، ستارہ، وقت، زمانہ، شاہین، مومن، خدا، شیطان، وغیرہ الفاظ بہت آئے ہیں۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ ان الفاظ کی اہمیت پر غور کرے، یہ نہ پوچھے کہ اقبال نے یہ الفاظ اپنی عقل سے منصوبہ بنا کر اپنے کلام میں داخل کیے تھے، یا از خود اور غیر شعوری طور پر یہ ان کے ذہن میں آئے تھے؟ لیکن اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی غور طلب ہے کہ کوئی شاعر کوئی مخصوص لفظ یا علامت اگر شعوری طور بھی اختیار کرتا ہے تو بھی اس کی نظر انتخاب اسی مخصوص لفظ یا علامت پر کیوں پڑتی ہے؟ اس کی مثال یوں ہے کہ کوئی شخص یہ فیصلہ کرتا ہے

کہ میں سفر کروں گا۔ سمت اس کے ذہن میں متعین نہیں ہے، وہ صرف یہ کہتا ہے کہ کل میں سفر کروں گا۔ صبح اٹھ کر وہ (فرض کیجیے) شمال کی سمت میں چل دیتا ہے۔ یہ ظاہر تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ سمت شمال کا انتخاب شعوری ہے، اس معنی میں کہ ہمارے مفروضہ شخص نے سفر کا ارادہ کیا اور شمال کی طرف چل نکلا۔ لیکن سوال اصل میں یہ ہے کہ شمال ہی کیوں؟ جنوب کیوں نہیں؟ ظاہر ہے کہ شمال کا تعین ایک غیر شعوری تعین ہے (چاہے اس کے پیچھے کتنے ہی عوامل کیوں نہ کام کر رہے ہوں، تجربہ، حافظ مطالعۂ روایت وغیرہ) کیونکہ اس نے شمال کا انتخاب کرتے وقت کسی عقلی اور منطقی اصول کو نہیں اختیار کیا تھا، اگر اس انتخاب کو عمل میں لانے والے کچھ خارجی محرکات (تجربہ، حافظہ، مطالعہ، روایت وغیرہ) تھے بھی تو وہ لاشعور یا تحت شعور میں تھے۔ اسی طرح کسی شاعر نے سوچا کہ میں علامت استعمال کروں گا (یعنی سفر کروں گا) پھر وہ ایک مخصوص علامت اختیار کرتا ہے (شمال کی طرف سفر کرتا ہے) ظاہر ہے کہ ارادہ اور تجویز کے باوجود علامت کا انتخاب غیر شعوری سرچشموں کی تحریک کا مرہون منت ٹھہرتا ہے۔

لہٰذا اگر یہ کہنا کسی کو برا لگے کہ شاعر علامتوں کا استعمال چاہے شعوری طور پر کرے یا غیر شعوری طور پر، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا، تو ہم اس سے کہہ سکتے ہیں کہ آخری تجزیے کی روشنی علامت کا ہر انتخاب غیر شعوری ہی ٹھہرتا ہے۔

اس مختصر تمہید کے بعد میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ اپنے مرثیے:

بہ خدا فارس میدان تہور تھا حر

میں میر انیس نے نور یا اس سے متعلق الفاظ کو کس طرح ایک استعاراتی نظام کے تحت استعمال کیا ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب کہتے ہیں کہ میر انیس نے اپنے مرثیوں میں ''نفس انسانی کی انتہائی شرافت کے نقشے جن موثر پیرایوں میں کھینچے ہیں ان کا جواب ممکن نہیں... حسین اور رفیقان حسین کی سیرتوں میں اخلاق حسنہ کی انتہا اس حسن سے دکھائی ہے... کہ وہ حسن اخلاق کے محض خیالی معیار ہو کر نہیں رہ گئے بلکہ قابل تقلید نمونے بن گئے ہیں''۔ یعنی میر انیس نے حسین اور اصحاب حسین کو خیر و خوبی کی تصویر بنایا ہے، ان کے کرداروں کی نقاب کشائی ہمارے سامنے اس طرح کی کہ وہ بہترین انسان معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن محض خیالی اور عینی حیثیت سے نہیں، بلکہ انسان کی حیثیت سے، لہٰذا وہ قابل تقلید انسان ہیں، لیکن حسن و

خوبی کا مجموعہ ہیں۔ یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ انسان میں مجرد خوبی کے وہ کون سے خواص ہیں جو کرداروں کے ایک گروہ میں مشترک بھی ہوں اور ساتھ ہی ساتھ منفرد بھی ہوں؟ کم سے کم اتنے منفرد تو ہوں ہی کہ جب ان کا ذکر کیا جائے تو یہ محسوس نہ ہو کہ یہ باتیں تو ہم فلاں فلاں کے بارے میں بھی سن چکے ہیں؟

میر انیس کے سامنے یہ ایک بہت بڑا مسئلہ تھا۔ حسین کی انتصاصی خوبیاں وہی تھیں جو ان کے اصحاب میں تھیں۔ فرق صرف درجے کا تھا نوع کا نہیں۔ جگر گوشۂ رسول ہونے کی ایک صفت ان میں ایسی تھی جو ان کے اصحاب میں سے کسی میں (کم از کم ان کی حد تک) نہ تھی۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس صفت کا اعادہ ہزار بار ممکن نہ تھا۔ شجاعت، حسن اخلاق ایثار، حق پرستی، ضبط وتحمل، ایمان، یہ صفات حسین اور ان کے اصحاب میں مشترک تھیں۔ چند اوصاف ذاتی (مثلاً علی اکبر کا حسن اور نوجوانی، عون ومحمد کی کم سنی، عباس کی شجاعت، ان کی سکینہ سے محبت وغیرہ) جو بعض اصحاب میں تھے، وہ ایسے نہ تھے کہ ان پر کوئی ایسی شاعرانہ عمارت تعمیر ہوسکتی جو قائم بالذات ہونے کا شرف حاصل کرسکتی۔ (ملحوظ رہے کہ میں یہ ساری گفتگو مرثیے کے سیاق وسباق میں کررہا ہوں، مذہب کے سیاق وسباق میں نہیں۔ مرثیے کی دنیا میں حسین کے تمام اصحاب بہادر، کامل الایمان اور اعلائے کلمۃ الحق کے شرف سے مشرف تھے، ان کے مذہبی مرتبے سے کوئی بحث نہیں ہے۔) شاعر کا مسئلہ یہ تھا کہ اگر ہر ایک کی تلوار یکساں تیز، ہر ایک کا گھوڑا یکساں صبا رفتار، ہر ایک کی شجاعت یکساں رشک رستم واسفند یار دکھائی ہے تو ایک دوسرے سے ممیز کیوں کر کیا جائے؟

ظاہر ہے کہ یہ امتیاز عملاً ممکن نہیں تھا، کیونکہ میر انیس کے مرثیے میں ہزار وسعت سہی، لیکن اتنی وسعت نہ تھی (اور نہ ان کا موضوع اس قسم کی وسعت کا متحمل ہوسکتا تھا) کہ وہ اپنے کرداروں کو ڈرامے یا ناول کے کرداروں کی طرح نمو کرتے دکھائیں، ان کی پیچ در پیچ ذہنی واردات کا تذکرہ کریں، اس طرح ایک کو دوسرے سے مفرق کریں۔ صرف یہ کہنا کہ حسین اور ان کے اصحاب اچھے اور بہت اچھے تھے۔ وہ بہادر، بہت بہادر تھے، وہ حق پرست، بہت حق پرست تھے، عقیدے کے اعتبار سے کتنا ہی درست سہی، لیکن شاعری کے اعتبار سے تکرار محض تھا۔ لہٰذا انیس یا تو کم تر درجے کے مرثیہ گویوں کی طرح حفظ مراتب اور مقتضائے مقام کو نظر انداز کرکے حسین کو کہیں مسکین، کہیں شیر، ان کے ساتھیوں کو کہیں ہراساں، کہیں

غراں دکھاتے، یا پھر کوئی ایسی شکل وضع کرتے کہ ان کا مرثیہ، مرثیہ ہوتے ہوئے بھی ناول بن جاتا۔ یہ دونوں صورتیں ناممکن تھیں۔ ایسے موقع پر میر انیس نے وہی کیا جو بڑا شاعر کرتا ہے۔ انھوں نے حسین اور اصحاب حسین کی خوبیاں اہل ظاہر کی خوشنودی کے لیے بیان کیں، اور انھیں الفاظ میں، جو ان خوبیوں کو ظاہر کرنے کے لیے ہم آپ استعمال کرتے ہیں، لیکن اصل قوت اور حسن کے اظہار کے لیے انھوں نے یہ کیا کہ ان کرداروں کو علامتی رنگ میں رنگ دیا۔ ظاہر میں نظریں بھی مطمئن ہوگئیں اور شاعری کا حق بھی ادا ہوگیا۔ صرف یہ کہتے رہنے سے کہ حسین اور ان کے اصحاب بہت اچھے لوگ تھے، وہ صورت حال ہرگز نہ پیدا ہوتی جس کی طرف مسعود حسن رضوی ادیب نے اشارہ کیا ہے۔ یعنی یہ کردار مثالی کردار بھی ہیں اور انسان بھی ہیں۔ محض خوبیوں کی فہرست گنانے میں ایک دو مرثیوں میں تو کام چل سکتا تھا لیکن ہر بار نہیں۔ ہر بار وہی باتیں کہنے سے عقیدہ تو مطمئن ہو جاتا لیکن شاعری خاک میں مل جاتی۔

میرا کہنا یہ ہے کہ میر انیس نے اپنے بہترین مراثی میں حسین اور اصحاب حسین کے کرداروں کے لیے کوئی نہ کوئی مخصوص علامت استعمال کی ہے اور وہ ہر جگہ استعمال ہوئی ہے ذکر چاہے براہ راست ہو بر سبیل تذکرہ۔ ان کی جنگ و حرب وضرب کا بیان ہو یا ان کے اعمال و اخلاق کا، وہ مخصوص علامت کسی نہ کسی پیرائے میں ضرور نمودار ہوتی ہے اور پورے تصور و تاثر کو منظم و متحد کرتی ہے۔

''یہ خدا فارس میدان تہور تھا حر'' میں یہ علامت ''نور'' ہے۔ نور اور اس کے نظام سے منسلک الفاظ (خورشید، ماہ، ستارہ، برق، وغیرہ) حسین اور اصحاب حسین کی صفت میں استعمال ہوئے ہیں۔ نور سے منسلک ''نار'' کا تصور بھی ہے، لیکن جیسا کہ ملٹن کے دوسرے اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے، ''نار'' اگرچہ روشن ہوتی ہے۔ لیکن ''روشنی'' نہیں ہوتی۔ بلکہ اس سے ایک طرح کا اندھیرا تراوش کرتا ہے۔ چنانچہ جہنم کے تذکرے میں ملٹن نے شعلوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا کہ ان شعلوں سے روشنی نہیں بلکہ ایک طرح کی تاریکی منظور و مبصر تھی Not Light, But Rather Darkness Visible۔ نور کی تعریف قرآن میں جس طرح ہوئی ہے وہ پہلے اقتباس سے ظاہر ہے۔ اس تعریف کی باطنی تشریح میں برک ہارٹ اس بات کا ذکر کرتا ہے کہ یہ نور غیر مخلوق ہے، اس میں تمام ظہور شامل ہے۔ اور یہ وجود کے ہم معنی ہے۔ اسی

نظریے کا دوسرا رخ ملٹن کے پہلے اقتباس میں ملتا ہے جہاں وہ حضرت عیسیٰ کو نور کا نور اور محمول و مخلوق (یعنی نور کے انعکاس اور نور کی تاب کاری Radiation کا سر چشمہ Conceived Light Of Light بتاتا ہے۔) نور کا یہ تصور میر انیس کے لیے نیا نہیں تھا۔ سفید و سیاہ، روشنی و تاریکی، یہ علامتیں قبل التاریخ سے ہی حق و باطل کے کسی نہ کسی تصور کے اظہار کے لیے مستعمل رہی ہیں۔ انجیل بھی نور و ظلمت کی علامتوں سے بھری پڑی ہے۔ شیطان کے علاوہ دوسری شخصیتوں کے بارے میں انجیل میں سیاہ روشنی یا اس سے ملتی جلتی علامتیں استعمال ہوئی ہیں۔ (وہ آوارہ ستارے جن کے حق میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے تاریکی کی سیاہی لکھی ہے، وغیرہ) لیکن نور کا مطلق تصور البتہ ایک طرح سے خالص اسلامی تصور ہے۔ (یعنی نور کا وہ تصور جو برک ہارٹ نے ابن عربی کے حوالے سے پیش کیا ہے) لہٰذا یہ میر انیس کے لیے اور بھی مناسب و موزوں تھا۔

نور کا استعارہ مرثیہ زیر بحث کے پہلے ہی تین بندوں میں قائم ہوگیا ہے۔

(1) نار دوزخ سے ابوذر کی طرح حر تھا حر (بند اول، مصرع 3)

(2) نار سے نور کی جانب اسے لائی تقدیر (بند سوئم، مصرع 1)

تیسرے بند کا دوسرا مصرع نار اور نور کے تقابل کو چھوڑ کر واضح استعارہ قائم کرتا ہے ع

ابھی ذرہ تھا ابھی ہو گیا خور شید منیر

دوسرے بند کے پہلے مصرعے میں ''شہ عرش پناہ'' کا ٹکڑا خورشید کے استعارے کی طرف اشارہ کرتا ہے کیونکہ جب ایسے بادشاہ کی نظر کرم ہونے والی ہو جس کی پناہ میں خود عرش ہو (جو نور کا تخت ہے، عرش نشینی خدا کی صفت ہے اور خدا نور ہے) تو ظاہر ہے وہ شخص خورشید صفت نہ بنے گا تو کیا بنے گا؟ اور پھر صرف ''خورشید'' کہہ کر بات ختم نہیں کی ہے۔ نار سے کسی قسم کا علاقہ باقی نہ رہ جائے اس لیے لفظ ''خورشید'' کو ''منیر'' سے مستحکم کیا ہے۔ اب یہ گمان نہیں ہوسکتا کہ خورشید کا استعارہ کسی طرح کے التہاب کی طرف بھی اشارہ کناں ہوسکتا ہے۔ دوسرے بند میں ''فردوس'' کا لفظ بھی آیا ہے:

خضر قسمت نے بتادی اسے فردوس کی راہ   پیشوائی کو گئے آپ شہ عرش پناہ

اس کے بعد پانچویں بند میں پھر ''فردوس'' کا ذکر ہے ع

حق نے لکھ دی تھی جو تقدیر میں فردوس کی سیر

فردوس کی راہ معلوم ہوئی، خورشید منیر بنا، فردوس کی سیر ہوئی۔ لفظ ''فردوس'' کے ساتھ نور کا تصور اسی طرح وابستہ ہے جس طرح ''جہنم'' کے ساتھ ''نار'' کا۔ کہا گیا ہے کہ فردوس میں روشنی ایک نہایت لطیف نور کی شکل میں ہوگی۔ نہ وہاں اندھیرا ہوگا نہ تمازت۔ اس کے بعد آٹھویں بند میں پھر اسی لطیف روشنی کی طرف اشارہ ہے:

دل صفا ہو گیا سینے میں تو پائے یہ شرف　　　جب کہ آنکھیں ہوئیں حق بیں تو ملا درنجف

دل، صفا، سینہ، آنکھیں، در، یہ الفاظ روشنی کے ساتھ وابستہ ہیں۔ صفائے قلب صوفیوں کی اصطلاح ہے۔ جس کا مفہوم ہے دل کا آئینہ کی طرح متجلی ہوجانا۔ نویں بند میں نور کا استعارہ امام کی طرف براہ راست منتقل ہوتا ہے۔

مہر افلاک امامت نے کیا رن میں ظہور　　　مصرع 4
اے فلک دیکھ زمیں پر بھی ستارے نکلے　　　مصرع 6

دسویں بند میں یہ استعارہ پھیل کر اصحاب حسین کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے:

کیا کہوں شان جوانان جنود اللہ　　　کوئی ہم طلعت خورشید کوئی غیرت ماہ

تیرہویں بند میں پھر ایک اشارہ ملتا ہے، جس طرح فردوس ایک اشارہ تھا ع

پسر مصحف ناطق ہوں سنو میرا کلام

بہ ظاہر مصحف ناطق بولتے ہوئے قرآن یعنی حضرت علی کا مفہوم رکھتا ہے۔ لیکن قرآن نے جگہ جگہ خود کو کھلی ہوئی کتاب اور روشن کتاب کا نام دیا ہے۔ لہٰذا پسر مصحف ناطق بھی روشنی کے استعارے پر دلالت کرتا ہے۔ اسی طرح درنجف (بند 8) کی مناسبت سے بند پندرہ میں

یوں گہر بار ہوئے شہ کے لب گوہر بار

گوہر کا استعارہ فردوس کے دودھیا نور کی یاد دلاتا ہے۔ اگلے دو بندوں میں امام خود اپنے لیے نور کے استعارے استعمال کرتے ہیں:

شمع ایمان ہوں اگر سر مرا کٹ جائے گا یہ مرقع ابھی اک دم میں پلٹ جائے گا
(بند 16 مصرع 5، 6)

مجھ سے روشن ہے فلک مجھ سے منور ہے زمیں (بند 17 مصرع 4)

ابھی نظروں سے نہاں نور جو میرا ہو جائے محفل عالم امکاں میں اندھیرا ہو جائے
(بند 17 مصرع 5، 6)

موتی کا استعارہ اٹھارہویں بند میں پھر موجود ہے ع

قلزم عزّ و شرف کا درِ شہوار ہوں میں

اکیسویں بند میں گھوڑے کے لیے "برق" کا استعارہ غیر متوقع طور پر استعمال ہوا ہے اور، سد، پھر اسی قسم کے الفاظ گھوڑے اور تلوار کی صفت میں لائے گئے ہیں ع

تھام سکتا تھا لجام فرس برق مثال

بیچ کے کچھ بند امام حر کے پہلے مقابلے کے بیان میں ہیں۔ اس کے بعد حر نے امام کی مدح میں زبان کھولی ہی ہے کہ نور کے استعارے جابہ جا نظر آتے ہیں:

ذرہ پرور جنھیں کہتے ہیں وہ خورشید ہیں یہ (بند 33 مصرع 6)
مثل خورشید ہے روشن وہ شرف ان کا ہے (بند 34 مصرع 5)

یہ دونوں مصرعے ہمیں تیسرے بند کو لہ مصرعے کی یاد دلاتے ہیں ع

ابھی ذرہ تھا ابھی ہوگیا خورشید منیر

اب پھر کئی بندوں میں حر اور عمر سعدؔ کی گفتگو بیان ہوئی ہے۔ حر جہاں جہاں امام کے مناقب بیان کرتے ہیں وہاں استعاروں کا وہی نظام موجود ہے۔

ہاں مجھے شاہ نے فردوس بریں بخشا ہے (بند 45 مصرع 2)

عشق آنکھوں کا ہے مردم کے لیے نور نگاہ ہے وہ یوسف جسے ہو مصحف رخسار کا چاہ
(بند 50 مصرع 3، 4)

عاشق لب کو خدا لعل و گہر دیتا ہے (بند50 مصرع 6)
وصف دنداں میں زباں جس کی رہے گوہر بار
موتیوں سے دہن اس شخص کا بھر دے غفار
حوریں غرفوں سے دکھائیں اسے رنگ رخسار (بند52 مصرع4، 5، 6)
چشم کو اس کی زیارت سے جلا ہوتی ہے (بند 53 مصرع 6)

''جلا ہوتی ہے'' کا پیکر خاص طور سے لائق توجہ ہے۔ موتی پر جلا ہوتی ہے اور آئینہ دل پر بھی۔ آنکھ آئینہ بھی ہے اور موتی بھی۔

اصحاب حسین میں سے اب تک کسی کا ذکر نہیں آیا تھا۔ بند 64 میں عباس علم دار کا نام آتے ہی وہی استعارہ موجود ہو جاتا ہے ع

ہنس کے عباس سے فرمایا کہ اے غیرت ماہ (مصرع 2)

حر اور امام کی ملاقات ہونے پر حر کی زبان سے یہ الفاظ نکلتے ہیں ع

مہر ذرے پہ جو ہو نیر تاباں ہو جائے (بند 75 مصرع 4)

مہر اور نیر کی رعایت لفظی سے قطع نظر یہاں پھر بند سوم کا خیال دہرایا گیا ہے ع

ابھی ذرہ تھا ابھی ہو گیا خورشید منیر

چند رسمی باتوں کے بعد حر میدان جنگ کی طرف جاتے ہیں۔ اوپر میں اشارہ کر چکا ہوں کہ گھوڑے کے لیے برق کا استعارہ جو بند 21 میں استعمال ہوا ہے، اس کا التزام آگے بھی ہوگا۔ لہٰذا حر کے جنگی ساز و سامان کے ذکر میں ہم پڑھتے ہیں:

خود رومی کی جو ضو تا بہ فلک جاتی تھی چشم خورشید میں بجلی سی چمک جاتی تھی
(بند 87 مصرع 5، 6)

اس کے بعد:

آفتابی وہ سپہ جس سے خجل گردہ ماہ (بند 88 مصرع 4)
تیر ترکش میں نہ تھے آگ کے پر کالے تھے (ایضاً مصرع 6)

حر کا میدان جنگ میں ورود ان الفاظ میں بیان کیا گیا ہے ع

تتق نور سر راہ نظر آتا ہے   جلوہ قدرت اللہ نظر آتا ہے (بند 89 مصرع 5، 6)

اس کے آگے کے کئی بند ان استعاروں سے بھرے پڑے ہیں:

غل تھا آتا ہے ملک پہنے ہوئے خلعت نور (بند 90 مصرع 4)
ذرۂ خاک کو خورشید کیا اک دم میں (بند 91 مصرع 2)
نور یہ نور میں دیکھا نہ بنی آدم میں (بند 91 مصرع 3)
مہر ذرہ ہے جہاں چہرۂ روشن ایسا   چاند بھی جس سے کرے کسب ضیاتن ایسا
(بند 92 مصرع 1، 2)
مجھ کو خورشید کیا نور خدا کی ضو نے   نور بخشا قمر فاطمہ کے پر تو نے
(بند 94 مصرع 1، 2)
رخ روشن کو مرے تکتے ہو کیا حیرت سے (بند 95 مصرع 1)
نور وہ ہے جسے دیکھیں نظر رغبت سے (بند 95 مصرع 3)
قمر برج امامت کو غنیمت جانو   نور خالق کی زیارت کو غنیمت جانو
(بند 96 مصرع 3)

حر کی جنگ کے بیان میں پھر یہی استعارے ہیں:

شعلہ تیز سے بجلی کی چمک گرد ہوئی (بند 98 مصرع 6)
برق شمشیر سے ڈر ڈر کے فرس بھی چمکے (بند 99 مصرع 4)

تلوار کے لیے یہ استعارہ کثرت سے استعمال ہوا ہے:

آگ برسانے کو بجلی سوئے جنگاہ چلی (بند 101 مصرع 2)
شور تھا برق پئے جلوہ گری نکلی ہے (بند 102 مصرع 5)
ایک بجلی تھی مگر لاکھ جگہ گرتی تھی (بند 105 مصرع 6)
برق کہتی تھی کہ تلوار ہے یہ یا میں ہوں (بند 107 مصرع 4)
تیغ کرتی تھی اشارہ یہ چمک میری ہے (بند 107 مصرع 2)

تھی چمک جانے میں بجلی تو پری چال میں تھی (بند 109 مصرع 4)

بیچ کے بندوں میں تلوار کے لیے روشنی سے متعلق استعارے کم سے کم چار بار اور آئے ہیں۔ اس کے بعد حر کی شہادت کے بیان میں کہا گیا ہے کہ اے حر:

نزع میں نور الٰہی کی زیارت کر لے (بند 129 مصرع 6)

نور الٰہی سے یہاں امام مراد ہیں، حر آگے کہتے ہیں:

فرش سے عرش تلک نور نظر آتا ہے (بند 131 مصرع 6)

اس طرح حر نے مرثیے کے شروع میں نار سے نور کی طرف جو شعر شروع کیا تھا اس کا اختتام ہوتا ہے۔

یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ امام حسین اور ان کے اصحاب کے لیے نور اور ان کی تلواروں کے لیے نور سے متعلق استعاروں میں کوئی ایسی ندرت بہ ظاہر نہیں ہے کہ ان پر مرثیے کی قوت کا دار و مدار بتایا جائے۔ تشبیہ و استعارہ کی بہت سی ندرتیں اس مرثیے میں موجود ہیں، ہم کیوں نہ ان پر اپنی بحث قائم کریں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ نور اور برق کے علاوہ اس مرثیے میں یقیناً اور بھی استعارے ہیں، ظاہر ہے کہ میر انیس کا کلام استعاروں سے بھرا پڑا ہے۔ لیکن اس بحث کا مقصد صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ سفید و سیاہ، حق و باطل، میمنہ اور میسرہ کے دو فریقوں کی کردار نگاری اگر محض اوصاف کے سہارے کی جاتی تو بات محض تکرار تک محدود رہ جاتی۔ ایک گروہ کو نور کے وسیع استعارے سے منور کرکے میرانیس نے یہ مشکل آسان کردی۔ دوسرے یہ کہ کسی اور استعارے کی تکرار مرثیے میں نہیں ہے۔ ہر طرف نور ہی نور کا تذکرہ ہے۔ رہا سوال نور کے استعارے میں ندرت نہ ہونے کا، تو اس سلسلے میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ اگر یہ علامت اتنی ہی پیش پا افتادہ اور سہل الحصول ہوتی تو دوسرے مرثیہ گو اس کو کیوں نہ اختیار کرتے؟ ظاہر ہے کہ جس باقاعدگی اور Consistency سے میر انیس نے اس مرثیے میں یہ علامت استعمال کی ہے اس کی مثال ہر جگہ نہیں مل سکتی۔ لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اس علامت کی مبینہ پیش پا افتادگی اس کی طویل پیچیدہ معنوی پس منظر میں کوئی معنی نہیں رکھتی۔ علامت یا علامتی استعارے کے لیے ندرت کی شرط اتنی اہم نہیں جتنی یہ شرط

کہ اس کا تعلق ہمارے معاشرے، تہذیب یا اجتماعی لاشعور سے بہت قریبی اور گہرا ہو۔ لفظ "نور" کے جو مفاہیم میں نے اوپر بیان کیے ہیں وہ پیش پا افتادہ نہیں ہیں بلکہ ایک مخصوص تہذیبی روایت میں جاری و ساری ہیں۔ اگر ان مفاہیم کو نظر انداز کر دیا جائے تو یقیناً یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس مرثیے میں اور کیا ہے، صرف چند قمقمے روشن ہیں لیکن ظاہر ہے کہ ایسا کرنا شاعری کے ساتھ انصاف نہ ہوگا۔ ہمیں یہ پتہ لگانا ہے کہ شاعر نے کس مسئلے کا حل کیا نکالا ہے؟ اور جو حل نکالا ہے اس کی قوت کا راز کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ ان دونوں سوالوں کے جواب میں یہی کہنا ہوگا کہ نور کی علامت اور اس کے مفاہیم کی دور رس میں جڑوں نے اس زمین کو اس قدر معنی خیز بنا دیا ہے۔

بالکل یہی بحث تمام اچھی شاعری کی علامتی تفہیم کے سلسلے میں کی جاسکتی ہے۔ علامت چاہے ذاتی ہو چاہے اجتماعی، اس کا مفہوم اس مخصوص نظام ہی کے حوالے سے سمجھا جاسکتا ہے جو اس علامتی شاعری نے خلق کیا ہے۔ اس نکتے میں جدید شاعری کے نکتہ چینوں کے لیے فکر کے کئی گوشے پوشیدہ ہے۔ افلاتعقلون۔

(1971)

یےٹس، اقبال اور ایلیٹ
مماثلت کے چند پہلو

ہمارے عہد کے جن شعرا نے اپنے ہم عصروں اور بعد والوں کو مسلسل متاثر کیا ہے ان میں یےٹس، اقبال اور ایلیٹ سر فہرست ہیں۔ اقبال کا اثر ہندوستان سے باہر کم پھیلا، لیکن ایسا بھی نہیں ہوا کہ وہ ہندوستان یا مغربی ایشیائی ممالک کے باہر بالکل گم نام رہے ہوں۔ مغرب میں بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو اقبال کو نہ صرف مشرق بلکہ تمام دنیا کے بڑے شاعروں میں گنتے ہیں۔ یےٹس کا نام ہندوستان میں ٹیگور کے مربی اور علم الاسرار، خاص کر ہندوستان کے علوم ماضیہ سے دل چسپی رکھنے والے ایک بڑے شاعر کی حیثیت سے خاصا معروف ہے۔ شاعری اور تنقیدی خیالات کی حد تک ایلیٹ نے یےٹس کے مقابلے میں زیادہ گہرا نقش ہندوستان کے جدید ادب اور شاعری پر چھوڑا ہے۔ اس کی وجہ غالبًا یہ بھی ہے کہ ایلیٹ، اقبال اور یےٹس کے بہت بعد تک زندہ بھی رہا۔ بہر حال اس میں کوئی کلام نہیں کہ ان تینوں کے نام ہماری صدی کے بڑے شعرا کی فہرست میں نمایاں ہیں، اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کی شہرت اور ان کے کلام کے تنقیدی مطالعے کی وسعت اور گہرائی میں اضافہ بھی ہوا ہے۔ یوں تو آج کل فیشن کے طور پر بعض نقاد ایلیٹ کو برا بھلا کہہ لیتے ہیں یا اس کے سیاسی خیالات سے اختلاف ظاہر کر کے اس کو مطعون کر لیتے ہیں (کوئی اس کو فاشسٹ کہتا ہے کوئی رجعت پرست وغیرہ) لیکن اس کی اہمیت اور عظمت کا انکار کوئی نہیں کرتا۔ اس صورت حال میں ان تینوں شعرا کے مرکزی خیالات کا تقابلی مطالعہ دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ خاص کر اس وجہ سے کہ اصلی اور بنیادی اعتبار سے یےٹس، اقبال اور ایلیٹ تینوں ہی اس قسم کے شاعر تھے جسے اصطلاح میں اسراری یعنی Mystic کہا جاسکتا ہے۔ عمروں کے اعتبار سے دیکھا جائے تو یےٹس سب سے پہلے پیدا ہوا (1865) اور اقبال سب سے پہلے اور سب سے کم عمر میں

مرے (1938)۔ الیٹ نے سب سے لمبی عمر پائی (پیدائش 1888، وفات 1965 یعنی یے ٹس کی پیدائش کے ٹھیک سو سال بعد۔) یے ٹس اور اقبال نے ایک ہی جنگ عظیم دیکھی (یے ٹس 28 جنوری 1939 کو مرا جب کہ دوسری جنگ عظیم ستمبر میں شروع ہوئی) اس لیے دونوں جنگوں کے درمیان زندگی کے آہستہ لیکن واضح تغیراور دوسری جنگ کے بعد پورے عالم انسانی میں انقلابی تغیرات کے تجربے سے وہ دونوں محروم رہے۔ الیٹ کی زیادہ تر اہم شاعری دوسری جنگ عظیم کے پہلے وجود میں آچکی تھی لیکن اس کے فکر وفن میں ارتقا برابر جاری رہا؛ اس کی آخری طویل نظم چار چو سازیے Four Quartets جسے بیش تر نقاد اس کی بہترین نظم کہتے ہیں، اپنی مکمل شکل میں 1948 میں شائع ہوئی۔ اس طرح اقبال اور یے ٹس کی شاعری کے مقابلہ میں الیٹ کی شاعری ہماری صورت حال کے قریب تر ہے۔ لیکن چونکہ دوسری جنگ کے بعد جو کچھ ہوا اس کی جڑیں اور امکانات پہلی جنگ کے بعد والے زمانے میں ہی پوری طرح موجود تھے[1] اس لیے یے ٹس اور اقبال کی شاعری ہمارے عہد کے مخصوص مسائل کے لیے اتنی اجنبی بھی نہیں معلوم ہوتی جتنی مثلاً رلکے کی شاعری ہے۔ تینوں کا عصری شعور اور فکری میلان بہت شدید تھا اس لیے ان کی شاعری میں مشترک تصورات ونظریات کی تلاش کچھ اتنی نامناسب یا سعی رائگاں بھی نہیں ہے۔

میرا دعویٰ یہ نہیں ہے کہ یے ٹس، اقبال اور الیٹ بالکل ایک ہی طرح کے شاعر ہیں، یا ان کے فکری میلانات یا فنی دست گاہ کے سرچشمے ایک ہیں یا مشترک ہیں یا یہ کہ ایک کی مدد کے بغیر دوسرے کو سمجھنا مشکل ہے۔ میرا کہنا صرف یہ ہے کہ نسل، زبان اور تہذیب کے اختلاف کے باوصف ان تینوں نے حیات وکائنات کے بعض مخصوص مسائل کو چھیڑا ہے اور ان مسائل کی طرف ان کا رویہ ایک دوسرے سے مشابہ ہے۔ میرا یہ مطالعہ اس بات کا ثبوت فراہم کرنے کی کوشش ہے کہ عصر حاضر کی شاعری رنگ ونسل کی تفریق کے باوجود بعض بنیادی باتوں پر متحد ہے، اور اس اتحاد کی اصل اس مخصوص شعری مزاج میں ہے جو ہمارے زمانے کا خاصہ ہے۔ اقبال یے ٹس سے متاثر ہوئے نہ الیٹ سے۔ الیٹ اور یے ٹس میں فرانسیسی علامت نگاروں سے دل چسپی اور مشرقی فلسفے سے واقفیت کے عناصر مشترک تھے لیکن دونوں کا شعری کردار بالکل مختلف تھا، علی الخصوص اس وجہ سے کہ شعر کے منصب کے بارے میں دونوں

---

[1] اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ٹیلر کی The Origins of the 2nd World War

بالکل مختلف، بلکہ اکثر متضاد نظریات کے حامل تھے۔ یہ سب ہوتے ہوئے بھی بات جب انسانی روح، زمانہ، موت اور زندگی کی ہوئی تو تینوں نے ایسی باتیں کہیں جو آپس میں بالکل متحد نہیں تھیں تو قطعاً متخالف اور متغائر بھی نہیں تھیں۔ لہٰذا میں یہ کہتا ہوں کہ ہمارے زمانے میں شاعر کو جو میلان ودیعت ہوا ہے وہ اجتماعی لاشعور کی طرح تمام شاعروں میں کم و بیش مشترک ہے۔

بے ٹس، اقبال اور ایلیٹ کی حد تک دل چسپ بات یہ ہے کہ ان میں بعض ظاہری مماثلتیں بھی ہیں جن پر لوگوں کی نگاہ کم گئی ہے۔ مثلاً ان تینوں کو کبھی نہ کبھی، اور غلط یا صحیح، فاشسٹ نواز کہا گیا ہے۔ اقبال پر نطشہ کے اثر اور فوق الانسان، شاہین اور خودی کے نظریات، مسولینی کی ستائش، ان سب میں بعض لوگوں نے فسطائیت کی جلوہ گری دیکھی۔ ایلیٹ کے بارے میں تین چار سال ہوئے ایک صاحب نے اس کے خطوط کا تجزیہ کرکے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ وہ فاشسٹ تھا۔ بے ٹس کے بعض نقادوں اسے نطشہ کے واسطے سے فاشسٹ بتایا ہے۔ ایک تازہ ترین کتاب میں بھی اس کے افکار کے اصل الاصول کو نطشہ سے ماخوذ اور فسطائیت سے بھر پور کہا گیا ہے۔ دوسری بات یہ کہ تینوں کسی نہ کسی حد تک اپنے ماحول اور سماج میں Alien تھے اور تینوں کو اس کا احساس بھی تھا۔ بے ٹس اپنی Identity قدیم آئر لینڈ میں ڈھونڈتا تھا، لیکن پروٹسٹنٹ ہونے کی وجہ سے وہ وہاں کے کیتھولک روایات سے بالکل منقطع تھا۔ آئرستانی قومیت کا پروردہ ہونے کے باوجود اس کی ذہنی تہذیب کا مرجع اور منبع لندن تھا، جہاں وہ بالکل بے گانہ اور تنہا تھا۔ آرلینڈ اشر کہتا ہے:

> [بے ٹس کے ہم عصر شعرا کے سامنے] صرف دو راستے تھے: یا تو وہ رومن کیتھلک ہو جاتے یا پھر یورپ کی "پراسرار روایت" سے تعلق قائم کرتے، وہ روایت جو قبل مسیحی زمانے سے چلی آرہی تھی اور ٹھیک انھیں دنوں ہندوستان کے مذاہب میں نئی دلچسپی پیدا ہوجانے کی وجہ سے اور بھی مضبوط ہوگئی تھی۔ جہاں تک اول الذکر کا سوال ہے بے ٹس کی افتادِ طبع میں آزادگی پسندی بہت زیادہ تھی اور آئرلینڈ کی بے رنگ و بے کیف کیتھلک مذہبی روایت جو Methodist چرچ سے مشابہ تھی، اسے متاثر نہ کرسکتی تھی۔

ایلیٹ امریکہ کے جنوب بعید کی تہذیب کا پروردہ تھا۔ وہ تہذیب جو اپنی سخت گیری،

رنگ و نسل اور زبان کے تعصب، علاقائی عصبیت اور کالے لوگوں کے ساتھ ظلم و تشدد کے لیے آج بھی مشہور ہے۔ یونیورسٹی میں اس نے رسل سے فلسفہ مغربی اور یورپ میں ہندو فلسفہ پڑھا اور انگلستان پہنچ کر اس نے اعلان کیا کہ وہ مذہب کے اعتبار سے کیتھولک، سیاست میں سامراج وادی اور شاعری میں کلاسیکی تھا۔ چنانچہ اسے پہلی جنگ عظیم میں اتحادیوں کا نقطۂ نظر سمجھنے میں کوئی دشواری نہ محسوس ہوئی، حالانکہ شروع کے دنوں میں لڑنے مارنے والے خندق کے شعرا Trench Poets کے علاوہ شاید ہی کوئی لبرل دانش ور رہا ہو جسے خالص جنگ سے ہمدردی ہوئی[1]۔ دوسری طرف، انگلستان میں ان دنوں ایک کمزور قسم کی رومانی شاعری کا دور دورہ تھا جسے داخلی فکر سے دور کا واسطہ نہ تھا۔ طنز، کفایت الفاظ، شدت ارتکاز فکر، ان چیزوں کا کوئی پوچھنے والا نہ تھا۔ مذہب سے دل چسپی برائے نام تھی۔ ایسے وقت میں ایلیٹ کو قدم قدم پر اختلاف، معاندت، حتٰی کہ گالی گلوج کا سامنا کرنا پڑا۔ اقبال کشمیری برہمن تھے، ان کے اسلاف کو مسلمان ہوئے عرصہ ہو چکا تھا، لیکن انھیں خود اس بات کا احساس تھا کہ ان میں اور دوسرے مسلمانوں میں سب باتیں مشترک نہیں ہیں۔ علی الخصوص فلسفہ خالص سے دل چسپی انھیں عام مسلمانوں سے الگ کرتی تھی، جیسا کہ انھوں نے ''ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام'' میں کہا ہے۔

میں اصل کا خاص سومناتی	آبا مرے لاتی و مناتی
تو سید ہاشمی کی اولاد	میری کف خاک برہمن زاد
ہے فلسفہ میرے آب و گل میں	پوشیدہ ہے ریشہ ہائے دل میں
اقبال اگرچہ بے ہنر ہے	اس کی رگ رگ سے باخبر ہے

اگرچہ اس نظم کا مرکزی بیان کچھ اور ہے لیکن ان اشعار سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خود کو فلسفہ کے مطالعہ کی پیدا کردہ تشکیک و تجسس کا اہل سمجھتے تھے۔ یعنی اس لحاظ سے وہ عام مسلمانوں سے مختلف تھے کہ ان پر جب فلسفہ اثر انداز ہوتا تھا تو انھیں گمراہ کر دیتا تھا، جب کہ اقبال اپنی رگ و پے میں اس زہر کو پیوست سمجھتے تھے لہٰذا ان کے لیے اس میں کوئی خطرہ نہ تھا۔ ریشہ ہائے دل میں فلسفہ پوشیدہ رکھتے ہوئے بھی وہ اس نظم میں آگے کہتے ہیں۔

---

[1] ملاحظہ ہو رسل کی خود نوشت سوانح حیات۔

انجام خرد ہے بے حضوری ہے فلسفہ زندگی سے دوری

گویا ان کو غیر شعوری طور پر ایک بنیادی کشاکش کا احساس تھا، ایسی کشاکش جو انھیں دوسروں سے متمائز کرسکتی تھی۔ افتراق کا یہ احساس ایک دوسرے پہلو سے بانگ درا کی ایک شروع کی نظم ''انسان'' میں یوں ظاہر ہوا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ دونوں نظموں کی بحر ایک ہے۔

بیتاب ہے ذوق آگہی کا کھلتا نہیں بھید زندگی کا
حیرت آغاز و انتہا ہے آئینے کے گھر میں کیا ہے

نظم یوں ختم ہوتی ہے۔

کوئی نہیں غم گسار انساں کیا تلخ ہے روز گار انساں

بیان بہ ظاہر لاشخصی اور واحد غائب کے صیغے میں ہے۔ لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ اس نظم میں اقبال اس قسم کی عمومی تنہائی کا ذکر نہیں کر رہے ہیں جو ہر سوچنے والے شاعر کا مقدر ہوتی ہے۔ یہاں دراصل Alienation کی وہ مخصوص شکل ہے جو زناریٔ برگساں سید زادے کو مخاطب کر کے انھوں نے بیان کی تھی

ہیگل کا صدف گہر سے خالی ہے اس کا طلسم سب خیالی
انجام فرد ہے بے حضوری ہے فلسفہ زندگی سے دوری

فلسفہ ان کی رگ رگ میں جاری تھا، اس لیے فکر کو وجدان سے کم تر سمجھتے ہوئے بھی وہ فکر کو انگیز کرنے پر مجبور تھے۔ یہ اور بات ہے کہ انھیں اس میں گمراہی کا خوف نہ تھا، کیونکہ جو چیز ان کی رگ رگ میں پیوست تھی وہ ان کے ذہن کو اس طرح مسموم نہ کرسکتی تھی جس طرح ایک سید ہاشمی کو۔ اس خیال کی بازگشت بہت دنوں بعد بال جبریل میں یوں ملتی ہے۔

عذاب دانش حاضر سے باخبر ہوں میں کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثل خلیل

عام مسلمان خلیل صفت دانش حاضر کی آگ میں نہ پڑے تھے اور نہ انھیں اسے گل زار کرنے کا فن آتا تھا۔ اقبال اپنے مشن اور اپنی افتادِ فکر کی بنا پر خود کو اسی طرح اکیلا پاتے تھے جس طرح آئر لینڈ اور لندن میں یے ٹس اور انگلستان کی سطحی رومانیت اور گہری لا مذہبیت میں

ایٹ، اپنے کو تنہا دیکھتے تھے۔

تیسری بات یہ ہے کہ اسراری علوم اور قدیم ہندوستانی فلسفے سے تینوں کو گہری دل چسپی تھی، اور ہر ایک کی شاعری میں اس دل چسپی کے نشانات ڈھونڈے جاسکتے ہیں۔ یہ معاملہ اتنا واضح ہے کہ اس کی تفصیل چنداں ضروری نہیں۔ چوتھے یہ کہ تینوں مذہب کے طالب علم اور اپنے اپنے طور پر مذہب سے متاثر ہوئے تھے۔ یے ٹس عقائد کے اعتبار سے پروٹسٹنٹ مگر اعتقاد کے لحاظ سے لا مذہب یعنی Pagan تھا۔ لیکن ہارڈی کی طرح اس کی بھی لا مذہبیت دراصل گہری مذہبیت کی دلیل تھی۔

لاک اور ہیوم وغیرہ سے یے ٹس کی ناراضگی اور برکلے سے رضا مندی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ لاک اور اس کی قبیل کے عقلیت پرست اشیاء کے خواص کو دو حصوں میں تقسیم کرتے تھے۔ ایک تو اصلی یا اول، جو ان کے اصل اور واقعی خواص ہیں اور جن کا ادراک ممکن ہے اور دوسرے ثانوی، جو موضوعی ہیں۔ اس طرح ہر چیز کا وجود ادراک کا محتاج نظر آتا تھا اور وجدان کی نفی ہوتی تھی، وجدان، جو تمام مذہب کی اصل ہے۔

یسوع مسیح کے بارے میں یے ٹس کا کہنا تھا کہ وہ انھیں صیہونیت نہیں بلکہ قدیم ڈروئڈ Druid روایات کے پس منظر میں دیکھتا تھا، ''مردہ تواریخ میں مقید نہیں، بلکہ رواں دواں، ٹھوس اور واقعہ سے بھرپور'' آگے چل کر وہ کہتا ہے کہ اس کی نظر میں یسوع مسیح ''وجود کی اس وحدت'' کی علامت ہیں جسے ڈینٹی نے ایک مکمل طور پر متناسب جسم انسانی سے تعبیر کیا ہے، جسے بلیک تخئیل کہتا ہے اور جسے اپنشدوں نے آتمن یعنی Self کا نام دیا ہے۔ روایتی نصرانیت سے دور ہونے کے باوجود یہ تصور قدیم اسراری مذاہب اور خود اقبال سے کس قدر قریب ہے۔ اس کی وضاحت شاید بہت ضروری نہ ہو بس مسیح کی جگہ محمد کہہ لیجیے۔

پانچویں بات یہ ہے کہ یہ تینوں ایسے عہد کے شاعر تھے جس میں سیاست کا عمل دخل عام زندگی سے آگے بڑھ کر تخئیلی زندگی تک آگیا تھا۔ کوئی بھی شخص اب سیاست سے کنارہ کش یا دامن کشاں نہیں رہ سکتا تھا۔ بعض شعرا نے اس حقیقت سے صرف نظر کیا، بعض نے نہیں۔ یے ٹس، اقبال اور ایٹ اس دوسری صف کے ممتاز فرد ہیں۔ یے ٹس اور اقبال عملی سیاست میں بھی سرگرم عمل تھے۔ ایٹ عملی طور پر سیاست میں داخل نہیں ہوا، لیکن سیاسی مسائل سے اس کی گہری دل چسپی اس کے ڈراموں، نثری تحریروں اور بعض نظموں (خاص کر

The Waste Land) میں صاف نظر آتی ہے۔ ڈینس ڈانگیوں Denis Donoghue کہتا ہے کہ ییٹس کی نسل کے عظیم ترین ادیبوں میں سے زیادہ تر کو اس بات کا شعور تھا کہ حقیقت نے اب ایک سیاسی شکل اختیار کر لی تھی اور اب اس کی اس شکل کو نظر انداز کرنا ممکن نہ تھا۔

اسی طرح اور بھی مشابہتیں ڈھونڈی جاسکتی ہیں۔ یہ مشابہتیں غیر اہم یا فروعی نہیں ہیں، میں نے ان کو ظاہری اس لیے نہیں کہا ہے کہ ان کی روشنی ہمارے زیر بحث شعرا کو سمجھنے میں معاون نہیں ہوسکتی۔ ظاہری سے میری مراد یہ ہے کہ ان میں سے بعض تو اتفاقی ہیں اور بعض ان مخصوص حالات کا نتیجہ ہیں جن سے یہ شاعر دو چار ہوئے۔ عین ممکن بلکہ اغلب ہے کہ ان مماثلتوں کے نہ ہونے پر بھی ایلیٹ، اقبال اور ییٹس کے افکار میں وہ مماثلت موجود ہوتی جس کا مطالعہ فی الحال میرا مقصد ہے۔ کیونکہ ان تینوں میں بنیادی نقطۂ اشتراک ان کی تفکیری سرگرمی ہے، جو انھیں اکثر ایک طرح کے نتائج کی طرف لے جاتی ہے۔ انسان، کائنات، خدا، موت اور وقت، یہ ان کے محبوب موضوع ہیں اور مختلف روایات کے پروردہ ہونے کے باوجود یہ تینوں گھوم پھر کر ایک ہی طرح کی بات کہتے نظر آتے ہیں، اوپر اوپر کی نقاب الگ کر دی جائے تو تینوں کی زبان ایک دوسری سے بہت زیادہ مختلف نہیں دکھائی دیتی۔ میں نے شروع میں کہا ہے کہ تینوں کو اسراری Mystic شاعر کہا جاسکتا ہے۔ (کوئی دوسرا زیادہ مناسب لفظ نہ ہونے کی وجہ سے میں ان تینوں کو اسراریت کے اس سلسلے کا شاعر کہتا ہوں جسے تصوف کہتے ہیں۔) آفاقی مسائل سے گہری دل چسپی، ان کو حل کرنے کے لیے عقلیت سے زیادہ بلکہ عقلیت کے بجائے وجدان پر انحصار، کائنات کو عمل سے زیادہ علم یعنی طبعی جہد کے بجائے خیال کے ذریعہ حاصل کرنے کی سعی، عقلی سے زیادہ یقینی حقائق پر ایمان اور ان کی جستجو، یہ وہ عناصر ہیں جن سے ان کی شاعری عبارت ہے۔ ان تمام نکات کی اور ان کی روح تصوف میں موجود ہے۔ آرلینڈ اشر جو ییٹس کا کوئی بہت بڑا معتقد نہیں ہے، کہتا ہے:

> ییٹس کو اسراری Mystic کے لقب سے ملقب ہونے کا استحقاق نہ دینے کی رسم عام ہے، یہ بہ ظاہر اس وجہ سے وہ کسی معروف مذہب کا پیرو نہ تھا... میں اسراری سے وہ شخص مراد لیتا ہوں جو اشیاء کی حقیقت کو سمجھنے کے

لیے جذبہ یا وجدان کا سہارا لیتا ہے اور فلسفی اسے کہتا ہوں جو اس کام کے
لیے متفکرانہ فکر کو کام میں لاتا ہے۔

لاک سے بے ٹس کی ناراضگی اور برکلے سے اس کی رضا مندی حق بہ جانب رہی ہو یا نہ رہی ہو، لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس کی وجہ صرف یہ تھی کہ بے ٹس کے خیال میں لاک اشیاء کی موضوعی حقیقت کا منکر تھا۔ اور بے ٹس کہتا تھا کہ کسی چیز کا وجود ممکن ہی نہیں ہے جب تک وہ ذہن میں تجربے کے عنصر کی شکل میں موجود نہ ہو۔ اس کا خیال تھا کہ اگر اس بات کو مان لیا جائے تو ہم طرح طرح کی جھوٹی جھوٹی تجریدوں سے بچ نکلیں گے اور یک لخت ایک پرمسرت فنی زندگی Artistic Life خلق کرلیں گے۔ بے ٹس نے اپنی ڈائری میں لکھا ہے کہ ''ڈیکارٹ، لاک اور نیوٹن نے عالم کو ہم سے چھین لیا، اور اس کے بدلے ہمیں اس کا فضلہ دے دیا'' اس کے سامنے اقبال کو پڑھیے۔

تڑپ رہا ہے فلاطوں میان غیب و حضور — ازل سے اہل خرد کا مقام ہے اعراف

اور

پھرا فضاؤں میں کرگس اگرچہ شاہین وار — شکار زندہ کی لذت سے بے نصیب رہا

ظاہر ہے کہ یہاں افلاطون اور کرگس فلسفی یا اہل خرد کی علامت ہیں محض افلاطون کی نفی مقصود نہیں۔ اور الیٹ نے تمام فلسفوں کا ابطال کرتے ہوئے کہا کہ ہمیں اس روحانی تجربے کی ضرورت ہے جو قدیم نصرانی اولیاء اللہ کو حاصل ہوا تھا:

> ہمیں ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم دنیا کو قدیم نصرانی Saints کی نظروں
> سے دیکھنا سیکھیں اور اس اصل و قدیم مقصد کی طرف لوٹنے کا مقصد یہ ہے
> کہ ہم ایک بڑھی ہوئی روحانی قوت لے کر اپنی صورت حال کی طرف واپس
> لوٹیں۔

ظاہر ہے کہ الیٹ ایک ایسے روحانی تجربے کی تلقین کر رہا ہے جو ہیگل کیا، کانٹ سے بھی حاصل نہیں ہوسکتا۔ فلسفی کا صدف گہر سے خالی ہے کیوں کہ وہ فکر کے بل بوتے پر کائنات کے اسرار کو حل کرنا چاہتا ہے۔

اسراری فکر سے بہرہ مندی کی پہلی اور شاید سب سے بڑی علامت حیات اور موت کی وحدت کا تصور ہے۔ اس وحدت کے تین حصے یا تین مدارج ہیں۔ ایک تو رسمی یا استعاراتی،

یعنی زندگی میں موت کی سی صعوبت برداشت کرنا، کسی پر اس درجہ عاشق ہونا کہ اس پر اپنی جان نچھاور کرنے پر تیار ہو جانا وغیرہ۔ ییٹس نہ اقبال نہ ایلیٹ اس رسمی تصور سے کوئی علاقہ رکھتے ہیں۔ یہ اسراری فکر کا بالکل اوائلی درجہ ہے جس سے ہم آپ سب حسب توفیق متاثر ہوتے ہیں۔ دوسری منزل ہے موت پر قابو پاجانا، یعنی زندگی کو قائم و دائم رکھنا اور موت کے اثر سے آزاد ہو جانا۔ یہ آزادی جسمانی سطح پر نہیں بلکہ ذہنی یا روحانی سطح پر حاصل ہوتی ہے۔ تیسری اور بلند ترین منزل فنا کا درجہ ہے جس میں موت اور زندگی دونوں بے معنی ہو جاتے ہیں۔ موت ہی زندگی اور زندگی ہی موت بن جاتی ہے۔ یہاں یہ نکتہ قابل لحاظ ہے کہ اقبال اور ایلیٹ دونوں ہی شاعری یا فن کو ذریعہ سمجھتے ہیں، اظہار ذات کو مقصد سمجھیے یا اسراری اور داخلی علم و تجربہ کو متشکل کرنے کو اصل مدعا جانیے، لیکن اقبال اور ایلیٹ کے نزدیک شاعری فی نفسہٖ مقصود حیات نہیں ہے۔ ییٹس مرتبہٗ فنا کی دو شکلیں دیکھتا ہے۔ ایک تو خالص فن، جسے وہ سونے کی چڑیا کی علامت کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے اور ایک خالص زندگی، جسے وہ موت کی ایک شکل سمجھتا ہے۔ انسان موت میں گرفتار ہے، لیکن اگر وہ خود کو فن میں تبدیل کرلے تو موت سے ماوراء ہو جاتا ہے اور تمام ماضی حال مستقبل، قدیم و جدید اور موجود و معدوم پر حاوی ہو جاتا ہے۔ گویا فن کا اصل مقصد خود فن ہی ہے، کیونکہ فن ہی تسخیر موت کا ذریعہ ہے۔ اس خیال کو وہ بہ یک وقت ''زندگی میں موت اور موت میں زندگی'' کے استعارے اور سونے کی چڑیا کی علامت کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے۔ بازنطین Byzantium نامی نظم میں زر خالص کی بنی ہوئی چڑیا، جو چڑیا بھی ہے اور انسان بھی، سایہ بھی ہے اور حقیقت بھی، یوں ظاہر ہوتی ہے:

میرے سامنے ایک پیکر تیر رہا ہے، پیکر، انسان یا روح
روح زیادہ انسان کم، پیکر زیادہ روح کم
کیوں کہ عالم تہ عالم کا دھاگا، جو کہ مومیائی کے کپڑے میں لپٹا ہوا ہے
اگر کھل جائے تو پیچیدہ راہوں کو کھول سکتا ہے
دہن، ایسا دہن جس میں نمی ہے نہ سانس
اور بھی بہت سے بے سانس دہنوں کو بلا سکتا ہے
میں فوق الانسان کو سلام کرتا ہوں
میں اسے زندگی میں موت اور موت میں زندگی کہتا ہوں

دوسری نظم باز نطین کو بحری سفر Sailing to Byzantium میں وہ سایہ جو انسان، پیکر، روح سب کچھ ہے اور

معجزہ، چڑیا یا سونے کی صناعت

بھی ہے، شہنشاہ کو وہ سب بتاتا رہتا ہے جو

ہوچکا ہے، ہو رہا ہے یا ہونے والا ہے

گویا فن موت پر فتح پا جاتا ہے لیکن یہ فوق الانسان جس کے نہ منھ ہے نہ سانس، جو سایہ بھی ہے اور جسم بھی، اپنی آخری منزل میں تسخیر موت سے زیادہ تحلیل موت و حیات یعنی ایک طرح کی Pancosmism کا مظہر بن جاتا ہے۔ یے ٹس نے ایک جگہ خود لکھا ہے:

> یہ بھی ممکن ہے کہ وجود کی کیفیت صرف مرے ہوؤں میں پائی جائے، اور اس بات کا تھوڑا بہت علم ہی ہمیں ابو الہول یا مہاتما بدھ کے چہرے کو اس قدر متاثر اور مغلوب الجذبات ہو کر دیکھتے رہنے پر مجبور کرتا ہے۔

فن زندگی اور موت کی وحدت کا یہ تصور صوفیانہ سے زیادہ شاعرانہ ہے لیکن اس کی اصل اسراری فکر میں ہی ہے، جیسا کہ پچھلے اقتباس سے ظاہر ہوا ہوگا۔ جہاں یے ٹس یسوع مسیح کو بلیک کے تخیل اور اپنشد کے آتمن کی شکل میں دیکھتا ہے۔ اپنی نظم اسکولی بچوں کے درمیان Among School Children میں انسان، فن اور سونے کی چڑیا کی وحدت کو وہ رقص اور رقاص کی علامت کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے:

اے چسٹ نٹ کے پیڑ، اے عظیم الشان جڑ والے، کھلنے والے
تم پتی ہو کہ پھول ہو کہ تنا؟
اے وہ جسم جو موسیقی کے ساتھ ساتھ مرتعش ہے، اے روشن ہوتی ہوئی نظر!
ہم رقاص کو رقص سے الگ کرکے کس طرح پہچانیں گے؟

فن جب زندگی بن جاتا ہے تو جسم اور روح ایک ہوجاتے ہیں۔ اسی طرح زندگی جب موت بن جاتی ہے تو وجود اور عدم وجود بے معنی ہو جاتے ہیں۔اس سلسلے کو ذرا پھیلایئے تو افلاطونی عینیت کی سرحدیں صاف نظر آتی ہیں، وہ افلاطونی عینیت جس سے اقبال بھی متاثر ہوئے۔

اقبال اور ییٹس دونوں کا افلاطون سے کسب فیض کرنا کوئی حیرت انگیز بات نہیں۔ مادے کی تجرید یا اس کے خالص وجود کا ابطال جس نے بھی کیا ہے افلاطون کی ہی روشنی میں کیا ہے۔

خود ییٹس کو وہائٹ ہیڈ کے توسط سے برکلی اور افلاطون کے حیثیت پرست افکار کا پتہ چلا۔ اگر اشیاء کوئی شے نہیں ہیں، صرف ظلال ہیں اس مثالی نام کی اشیاء کے جو قلب عین میں بند ہے تو ظاہر ہے کہ مقصود حیات اشیاء نہ ہوں گی بلکہ وہ عین ہوگا جو اصل شے ہے۔ اس عین کو فن کہہ لیجیے یا خدا یا خودی، فرق صرف مراتب کا ہے۔ غیر ضروری مجاہدات سے ممانعت کی حدیث میں ایک فقرہ ہے کہ بے شک تمھارے عین کا بھی تم پر حق ہے۔ یہاں لفظ عین کی تشریح بعض لوگ آنکھ کے معنی میں کرتے ہیں، اور بعض لوگ ذات کے معنی میں۔ اسے جس معنی میں بھی لیا جائے لیکن لفظ عین کی موجودگی اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ انسانی ذات فی نفسہ کوئی وجود رکھتی ہے، وہ کوئی شے مدرکہ نہیں ہے، بلکہ شے خالص ہے۔ اسے عین ذات کا ظل نہ کہہ کر عین ذات کا ایک حصہ بھی کہا جاسکتا ہے، جیسا کہ بعض صوفیا نے کہا ہے۔ ییٹس کا انسان + سایہ + پیکر جو فوق الانسان ہے، وہ دہن جس میں نمی ہے نہ سانس، یعنی وہ منھ جو شے مدرکہ کے خواص سے بہرہ مند نہیں ہے، وہی عین بھی ہوسکتا ہے جو ظلال کی ماتحت نہیں ہے، بلکہ اصل شے ہے۔ اس اصل شے کو اقبال کی زبان میں خودی کہا جاسکتا ہے، جیسا کہ ان کی نظم ''مقصود'' سے صاف ظاہر ہے۔ اسپنوزا جو ایک طرح کا غیر افلاطونی مادہ پرست تھا، کہتا ہے۔

نظر حیات پہ رکھتا ہے مرد دانش مند حیات کیا ہے حضور و سرور و خورد وجود

دوسرے مصرعے میں اسماء صرف برائے بیت نہیں لائے گئے ہیں۔ حیات فانی ہی سب کچھ ہے اور کوئی وجود نہیں ہے۔ حضوری صوفیا کی اصطلاح ہے جو قلب انسانی اور اصل ذات یعنی خدا کے نور کے درمیان تعلق کو ظاہر کرتی ہے۔ اسپنوزا مادی زندگی کو سب کچھ مانتا ہے اور افلاطون جواب دیتا ہے۔

نگاہ موت پہ رکھتا ہے مرد دانش مند حیات ہے شب تاریک میں شرر کی نمود
حیات و موت نہیں التفات کے لائق فقط خودی ہے خودی کی نگاہ کا مقصود

وہ خودی جو خودی کا نگاہ کا مقصود ہے وہی عین ذات ہے جو ہر قلب میں جلوہ گر ہے۔ اسی کو یےٹس نے کبھی سونے کی چڑیا کہا ہے تو کبھی آتمن یعنی Self کا نام دیا ہے۔ ژانگیو کے الفاظ میں یےٹس کے کلام کا مفہوم جن اصطلاحات کو سمجھنے پر منحصر ہے وہ یہ ہیں: خودی، تخیئل، ارادہ، عمل، علامت، تاریخ، عالم، عرفان اور تقلیب خود یعنی Self transformation- یہ دیکھنا مشکل نہیں ہے کہ اقبال کے بھی کلیدی تصورات تقریباً یہی ہیں اور خودی، تحلیل موت و حیات یعنی Pancosmism کے پیچھے حضرت منصور کے تصور حلول اور دعوائے انا الحق کی تصویر دیکھی جاسکتی ہے۔ منصور صوفیا کے اس گروہ کے ممتاز فرد تھے جو وحدت فی الکثرت کے قائل تھے، اس معنی میں کہ قلب انسانی میں شرارۂ نور خدا کے نور کا ایک حصہ ہے، ظل نہیں ہے، اور اسی لیے قلب انسان قلب عین ذات میں مل جانے کے لیے بے چین رہتا ہے- یہ موت میں زندگی اور زندگی میں موت کی ایک مشہور و معروف شکل ہے۔ بعض کتابوں میں مندرجہ ذیل اشعار منصور حلاج سے منسوب ہیں:

اے میر معتبر دوستو، مجھے قتل کردو، میری موت میں میری زندگی ہے-
میرے لیے زندگی میں موت ہے اور موت میں زندگی۔
وہ ذات جو حی اور قدیم ہے اور جس کے صفات کبھی غائب
نہ ہوئے، کم نہ ہوئے۔
اور میں دودھ پلانے والیوں کی کمروں میں ان کا شیر خوار بچہ ہوں-

ان اشعار کی روشنی میں یےٹس کے بارے میں کچھ اور کہنے کی ضرورت نہیں رہتی اور اقبال تو کہہ ہی چکے ہیں۔

فردوس میں رومی سے یہ کہتا تھا سنائی — مشرق میں ابھی تک ہے وہی کاسہ وہی آش
حلاج کی لیکن یہ روایت ہے کہ آخر — اک مرد قلندر نے کیا راز خودی فاش

اقبال اور یےٹس اس تناظر میں اتنے قریب پہنچ جاتے ہیں کہ رقص اور رقاص کی وحدت کی علامت جو یےٹس کے یہاں ہم نے دیکھی تھی ایک اور رنگ سے اقبال کے یہاں نمودار ہوتی ہے تو ہمیں حیرت نہیں ہوتی۔

شعر سے روشن ہے جانِ جبرئیل و اہرمن　　رقص و موسیقی سے ہے سوز و سرورِ انجمن
فاش یوں کرتا ہے، اک چینی حکیم اسرارِ فن　　شعر گویا روحِ موسیقی ہے رقص اس کا بدن

اگر رقص روحِ موسیقی کا بدن ہے تو رقاص خود کچھ بھی نہیں۔

ایلیٹ کے یہاں زندگی اور موت کی وحدت کی علامت وقت اور سفر کی شکل میں ظاہر ہوئی ہے۔ Four Quartets کا آخری پیراگراف یوں شروع ہوتا ہے:

ہم نئے نئے ملکوں کے سفر سے رکیں گے نہیں
اور ہمارے تمام اسفار کا انجام
یہ ہوگا کہ ہم وہیں پہنچیں گے جہاں سے چلے تھے
اور اپنے نقطۂ آغاز کو پہلی بار پہچانیں گے
اس ان جانے مگر یاد میں محفوظ دروازے کے پار
(جب کرۂ ارض کا اخیر ہی بچ رہا اور سب کچھ دیکھ لیا گیا)
وہ ہے جو شروع میں تھا۔

لیکن ایش ونزڈی Ash Wednesday اور Animula جیسی نظموں میں موت خود زندگی کی شکل میں سامنے آئی ہے، مثلاً ایش ونزڈی کے دوسرے حصے میں:

اور خدا نے کہا
کیا یہ ہڈیاں پھر زندہ ہوں گی؟ کیا یہ ہڈیاں
پھر زندہ ہوں گی؟ اور وہ چیزیں جو ان ہڈیوں میں
کبھی بند تھیں (جو کہ پہلے ہی خشک ہو چکی تھیں)
چہچہاتی ہوئی بولیں
ان خاتون کی نیکی کی وجہ سے اور
ان کے حسن و جمال کے باعث اور اس لیے کہ
وہ مراقبے میں کنواری کی تقدیس کرتی ہیں
ہم چمک رہے ہیں۔

یہ سوال کہ کیا یہ ہڈیاں پھر زندہ ہوں گی؟ محض ایک شاعرانہ سوال ہے۔ کیوں کہ اس کے پہلے کہ ان کے دوبارہ زندہ ہونے کا ثبوت ملے وہ خود بول اٹھتی ہیں اور ہمیں صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ خاتون جو کنواری کی تصدیق کی ذاکر ہیں کوئی دنیاوی ہستی نہیں بلکہ انسانی روح یعنی عین ہے جو موت و حیات کی دوئی سے آزاد ہے۔ نور کا استعارہ زندگی کے لیے عام ہے اور الیٹ اپنی بات کو واضح تر کرنے کے لیے We shine with brightness کا انوکھا اور چونکا دینے والا فقرہ استعمال کرتا ہے۔ اسی طرح، جس نہج سے منصور حلاج کے لیے زندگی موت تھی، کیوں کہ موت ہی اصل زندگی ہے، Ash Wednesday کا پہلا حصہ عموی مایوسی سے لبریز ہونے کے باوجود زندگی کو موت سے Identify کرتا ہے۔ Marina جو بظاہر Pericles اور اس کی بیٹی میرینا کے اسطور سے اخذ کی ہوئی ایک نظم ہے، ایک بار اور اس وحدت کو ظاہر کرتی ہے۔ وجد کی تقریباً اسی کیفیت میں اقبال عشق کو زندگی اور موت یا زندگی میں موت کی علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔

عشق کی گرمی سے ہے معرکۂ کائنات
علم مقام صفات، عشق تماشائے ذات
عشق سکون و ثبات، عشق حیات و ممات
علم ہے پیدا سوال، عشق ہے پنہاں جواب۔

اس وحدت کے تصور سے وجود کا مسئلہ بھی خود حل ہو جاتا ہے۔

اگر نہ ہو تجھے الجھن تو کھول کر کہہ دوں　　　وجود حضرت انساں نہ روح ہے نہ بدن

یہ وجود جب روح اور بدن سے آزاد ہے تو وقت سے بھی آزاد ہوگا۔ وہ موجود بھی ہے اور مستقل بھی۔ اس کے یہاں ماضی کا کوئی تصور نہیں۔

اے کہ ہے زیر فلک مثل شرر تیری نمود　　　کون سمجھائے تجھے کیا ہیں مقامات وجود
مکتب و مے کدہ جز درس نہ بودن نہ دہند　　　چوں دل آموز کہ ہم باشی و ہم خواہی بود

وہ دل جو موجود بھی ہے اور آئندہ بھی رہے گا، اگر نطشہ یا بے لس کے حوالے سے دیکھا جائے تو کسی قسم کا Life Force یا بے لس کی هوویت کی روشنی میں شاعر یا انسان کا ٹل کا

Self بھی ہوسکتا ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو پھر وجود حضرت انسان نہ روح ہے نہ بدن کہنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی

موت و حیات کے یہ تصورات ایک طرح سے Will to Power کا اظہار بھی کہے جاسکتے ہیں۔ الیٹ کے یہاں Will to Power کی وہ لطیف شکل نظر آتی ہے جسے Will to Surrender کہا جاسکتا ہے۔ یہ تصور تصوف کے سیر فی اللہ سے بہت قریب ہے، اس معنی میں کہ انسانی روح خود کو اس تقدیس میں تحلیل کر دیتی ہے جو خدا کی ذات کا خاصہ ہے۔ جیسا کہ The Waste Land کے آخری حصے میں ہے:

قبضہ کر لو: اور کشتی خوشی خوشی
اس ہاتھ کے اشارے پر چلی جو بادبان اور چپو کا ماہر تھا
سمندر پر سکون تھا۔ تمھارا دل بھی اشارے پر چلتا
خوشی، خوشی جب اسے بلایا جاتا
وہ قبضہ کرنے والے ہاتھوں کا مطیع ہو کر دھڑکتا رہتا

یہ نکتہ ملحوظ خاطر رہے کہ تینوں شعرا الگ الگ روایات اور فکری صلاحیتوں، مختلف عقائد اور نظریات کے حامل تھے۔ نصرانی اور مسلمان ہونے کی وجہ سے زندگی اور موت میں ایک طرح کے تسلسل کا یقین الیٹ اور اقبال دونوں کو تھا۔ لیکن زندگی اور موت کی وحدت کا یہ تصور نصرانیت یا اسلام کی شرط نہیں ہے۔ الیٹ کو اس منزل تک آنے کے لیے ان قدیم تصورات کا سہارا لینا پڑا جو نصرانیت کی خالص ملکیت نہیں تھے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ حیات و موت کی وحدت پر قائم ہوئے بغیر بھی اچھا نصرانی یا مسلمان رہنا ممکن ہے، لیکن پھر بھی ان شعرا نے کسی داخلی مجبوری کی بنا پر عقیدے سے آگے اسرار تک سفر کیا ہے۔

بے فس جوفن کو ہی فن کا مقصد مانتا ہے اور اقبال و الیٹ جوفن کو روحانی تجربات کے اظہار کا ذریعہ سمجھتے ہیں، اپنے اپنے طور پر احساس شکست سے بھی دو چار ہوئے۔ اور یہ احساس شکست محض ایک فن کار کی وہ مایوسی نہیں ہے جو اظہار میں ناکامی کے نتیجے میں محسوس ہوتی ہے۔ اظہار میں ناکامی کا احساس جدید شاعری کا ایک اہم اور بنیادی عنصر ہے۔ اس کی طرف ہمارے یہاں غالب نے شاید سب سے پہلے اشارہ کیا تھا۔

فکر سخن یک انشا زندانی خموشی　　　دود چراغ گویا زنجیر بے صدا ہے
موزونیٔ دو عالم قربان ساز یک درد　　　مصراع نالۂ نے سکتہ ہزار جا ہے

لیکن جب زندگی ہی فن یا فن ہی زندگی کا مقصود ہے تو اس میں ناکامی محض اظہار کی ناکامی نہیں بلکہ پوری زندگی کی ناکامی بن جاتی ہے۔ تینوں شعرا کو اظہار کی ناکامی اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے ابہام اور غیر سادگی کا بھی احساس تھا، لیکن فکر کی سطح پر آکر یہ ناکامی دوسری شکل اختیار کر لیتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کی تعلیم فقط خودی ہے۔ خودی کی نگاہ کا مقصود، یے ٹس کی سونے کی چڑیا اور الیٹ کی منور ہڈیاں شاید اتنے مکمل عرفان کا اظہار نہیں ہیں جتنا بہ ظاہر معلوم ہو رہا تھا۔ یے ٹس کے یہاں بے یقینی اور خوف کا لہجہ صاف سنائی دیتا ہے۔ الیٹ کے یہاں تذبذب اور گم کردہ راہی نمایاں ہے۔ اقبال ان دونوں کے مقابلے میں ابھرے ہیں، کیونکہ ان کا یقین زیادہ پختہ ہے۔ تینوں شاعرانہ اظہار کو قوت کی تسخیر سمجھتے ہیں۔ اقبال کی پیچیدہ خیالیاں یقین کی پروردہ ہیں اس لیے ان کے اعتقاد کی پختگی جس میں پیغمبرانہ رنگ موجود ہے، اس رنگ کے باوجود ہمیں کبھی کبھی سطحی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن سطحیت کا یہ احساس اسی وقت تک قائم رہتا ہے جب تک اقبال کے پورے کلام کے بجائے ان مختلف تنقید نگاروں کی آنکھ سے اقبال کا منتخب کلام پڑھا جائے جو اپنی اپنی ضرورت یا اپنے اپنے اعتقاد کے مطابق اقبال کو سیاسی مسلمان، صوفی، متشکک یا مولوی ثابت کرتے رہتے ہیں۔ پورا کلام دیکھیے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ تینوں کے یہاں اظہار کی ناکامی کے علاوہ فکر و فہم کی ناکامی کا بھی احساس موجود ہے۔ اگر یہ احساس نہ ہوتا تو ان تینوں کی شاعری بہت کم قیمت ٹھہرتی۔ کم قیمت اس لیے کہ شاعری انسانی فکر و احساس کے مکمل مظہر کی حیثیت سے اسی وقت کامیاب ہو سکتی ہے جب شاعر ہم سے انسان کی سطح پر گفتگو کرے، پیغمبر یا دیوتا کی سطح پر نہیں۔ رومی جیسے شاعری نے، جو سراسر عقیدہ و یقین و اعتماد تھے، یہ قضیہ اپنے طور پر حل کیا، یعنی اس طرح کہ انھوں نے اپنے علم کو انسانی اصطلاحات میں ظاہر کیا۔ رومی خالص علم و آگہی کی شاعری نہیں کرتے، بلکہ پہلے تو لاعلمی اور بے آگہی پر مبنی کوئی حکایت کہتے ہیں اور پھر اس میں سے آگاہی برآمد کرتے ہیں۔ یے ٹس کی نظم ''سرکس کے جانوروں کا بھاگ جانا'' The circus animals desertion میرے نکتے کی وضاحت بڑی خوب صورتی سے

کرتی ہے۔ ییٹس تا حیات فن کو مقصودِ فن سمجھتا رہا، لیکن اس نظم میں وہ اپنے تمام شاعرانہ عقائد و علامات کو سرکس کے گرفتار جانوروں کی علامت کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے۔ وہ جانور جنھیں رنگ ماسٹر زبردستی پکڑ لایا تھا اور جو موقعہ نکلتے ہی بھاگ نکلے۔ اور شاعر گر کر پھر وہیں آ گیا جہاں سے تمام سیڑھیاں شروع ہوتی ہیں:

یہ حاکمانہ پیکر چونکہ مکمل و اکمل تھے
اس لیے میرے ذہن میں خالص ہوگئے، لیکن یہ شروع کہاں سے
ہوئے تھے؟
غلاظت کا ایک ڈھیر یا سڑکوں کا کوڑا کرکٹ
پرانی کیتلیاں، پرانی بوتلیں، ایک ٹوٹی ہوئی بالٹی
زنگ آلود لوہا، پرانی ہڈیاں، کہنہ چیتھڑے اور ہذیان زدہ رنڈی
جو پیسہ پیسہ اپنے بکس میں رکھتی ہے۔ اور اب جب کہ میری سیڑھی چھن گئی ہے
میں وہیں پڑا رہوں گا جہاں سے سب سیڑھیاں شروع ہوتی ہیں
میرے دل کی غلیظ بدبودار چیتھڑوں اور ہڈیوں والی دکان۔

ایک بالکل ہی دوسری شعری روایت کا حامل ہونے کی وجہ سے ایلیٹ کے پورے کلام میں اس طرح کی شدت اور جلتا ہوا ناکامی کا غصہ نہیں ملتا۔ لیکن بنیادی جذبہ ایک ہی ہے۔ چار چھ سازیے کی دوسری نظم کے پانچویں حصے میں وہ کہتا ہے:

تو میں یہاں ہوں، آدھے راستے پر، بیس برس گزرنے کے بعد
بیس برس، جو زیادہ تر ضائع ہوئے، دو جنگوں کے بیچ کے یہ سال
میں الفاظ کو استعمال کرنا سیکھنے کی کوشش کرتا رہا، اور ہر کوشش
ایک بالکل نیا آغاز، ایک مختلف طرح کی ناکامی
کیونکہ جب ہم الفاظ پر قابو پا چکتے ہیں تو انھیں چیزوں
کے لیے، جو اب ہمیں کہنا نہیں ہیں، یا اس طرح سے،
جس طرح سے کہنا ہم چاہتے ہی نہیں۔

یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ ایلیٹ کے لیے الفاظ کی رم کردگی کا یہ لطیف لیکن تلخ احساس دراصل پورے فکری نظام کو محیط ہے۔ یے ٹس کی ہذیان زدہ رنڈی یعنی دنیا، اور خالی بوتلیں یا ٹوٹی بالٹی یعنی دنیا کا محسوس تجربہ، اور غلیظ بدبو دار چیتھڑوں کی دوکان یعنی شاعرانہ احساس، یہ سب وہی لفظ ہیں جو ایلیٹ کے قابو میں نہیں آتے۔ لفظ جو لفظ کے اندر ہے اور ایک لفظ بھی بولنے پر قادر نہیں ہے۔ یہ دراصل ایک طرح کی کش مکش ہے اس بات کو سلجھانے کی کہ اصل کیا ہے اور کہاں ہے۔ اقبال کے یہاں یہ تجربہ کہیں الجھن کی شکل میں ظاہر ہوا ہے، کہیں بالکل صاف اور واضح گھبراہٹ کی شکل میں (خاص کر جہاں وہ عقل اور دل کی ثنویت کو متحد نہیں کر پاتے) اور کہیں ایک ایک عام محزونی کی شکل میں۔ بانگ درا کی نظموں میں عام محزونی نمایاں ہے، اس کے لیے مختلف تشریحات ممکن ہیں، لیکن جب ہم اس محزونی کو دوسری نظموں کے پرشور اعتقاد کے سامنے رکھتے ہیں تو یہ بات کھل جاتی ہے کہ اس کی اصل حقیقتاً ایک طرح کی روحانی کشاکش اور ناکامی کے احساس کی پیدا کردہ مایوسی کے سوا کچھ نہیں۔ جیسا کہ میں نے اوپر لکھا ہے ایلیٹ کبھی Will to Power کا حلقہ بہ گوش نہیں رہا اس لیے اگر اس کے یہاں احساس درماندگی در آتا ہے، اور خاص کر شروع کی نظموں میں، تو اسے کچھ بہت حیرت کی بات نہیں کہہ سکتے۔ ہر اس شاعر اور صوفی کی طرح، جو عرفان ذات کی مختلف منزلوں سے گزرتا ہے، ایلیٹ نے بھی بے یقینی اور بے اطمینانی کے کئی کڑے کوس طے کیے۔ علاوہ بریں، شدید عصری احساس کی بنا پر ایلیٹ کی اپنے ماحول اور تہذیب سے ناآسودگی بھی فطری تھی لیکن Gerontion میں جس طرح اس نے سارے انسانی تجربے کو ناقابل اعتبار، بلکہ سیدھا سیدھا دھوکے باز اور پرفریب کہا ہے، وہ اس کی اپنے زمانے سے ناخوشی کا اعلیٰ اظہار ہونے کے ساتھ ساتھ سارے کائناتی نظام سے ناراضگی کا بھی اظہار ہے:

اب بھی سوچو کہ
تاریخ ہمیں اسی وقت کچھ دیتی ہے جب ہم متوجہ نہیں ہوتے
اور جب دیتی بھی ہے تو ساتھ میں اتنے لچک دار الجھاوے بھی ہوتے ہیں
کہ یہ دنیا ہماری بھوک کو اور بڑھا دیتا ہے۔ وہ بہت دیر میں
اور وہ بھی اس وقت عطا کرتی ہے جب لوگوں کا اعتقاد اٹھ چکا ہوتا ہے، یا

اگر رہتا بھی ہے تو محض حافظے میں، جیسے کہ کوئی پر جوش جذبہ جس پر
بعد میں غور کیا جائے...
... سوچو، نہ خوف ہمار حامی و شفیع ہے نہ ہمت...

نا انصاف کائنات کی چال بازیوں کا یہ احساس ایلیٹ کے یہاں تو خارج از آہنگ نہیں معلوم ہوتا، لیکن حیرت تب ہوتی ہے جب اقبال اور ییٹس بھی جو نطشہ کے اس قول پر ایمان رکھتے تھے کہ Will to Power دراصل مقاومت اور مخالفت طلب کرتی ہے تاکہ خود کو مضبوط تر کر سکے اور فتح یابی کے لطف سے زیادہ سے زیادہ بہرہ مند ہو سکے، اسی طرح کی فکری محزونی میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ ییٹس کی جارحیت کی مثال کے لیے نظم The Second Coming کا حوالہ کافی ہے، جس کے بارے میں تقریباً تمام نقاد متفق ہیں کہ یہ Anti Christian نظم ہے۔ اقبال کے ان اشعار کو سامنے رکھیے۔

مری نظر میں یہی ہے جمال و زیبائی ۔۔۔ کہ سر بہ سجدہ ہیں قوت کے سامنے افلاک
نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر ۔۔۔ نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناک
مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ ۔۔۔ کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بے باک

اور نطشہ کے اس خیال کو ذہن میں لائیے کہ Will to power کو اصل مزا اس میں نہیں آتا کہ وہ اپنی مرضی پوری کر لے، بلکہ اس میں کہ وہ بار بار جھپٹ کر اس چیز پر حاوی ہو جائے جو اس کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔

ہے شباب اپنے لہو کی آگ میں جلنے کا نام ۔۔۔ سخت کوشی سے ہے تلخ زندگانی انگبیں
جو کبوتر پر جھپٹنے میں مزا ہے اے پسر ۔۔۔ وہ مزا شاید کبوتر کے لہو میں بھی نہیں

تو اس جارحیت اور یقین کے باوجود ایسے اشعار کی موجودگی کیا معنی رکھتی ہے۔

(1) میں کہاں ہوں تو کہاں ہے یہ مکاں کہ لامکاں ہے ۔۔۔ یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تیری کرشمہ سازی

(2) اس پیکر خاکی میں اک شے ہے سو وہ تیری ۔۔۔ میرے لیے مشکل ہے اس شے کی نگہبانی
ہو نقش اگر باطل تکرار سے کیا حاصل ۔۔۔ کیا تجھ کو خوش آتی ہے آدم کی یہ ارزانی

(3) یہ دشت خاک یہ صرصر یہ وسعت افلاک کرم ہے یا کہ ستم تیری لذت ایجاد
ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمۂ گل یہی ہے فصل بہاری یہی ہے باد مراد؟

(4) یہ گنبد مینائی یہ عالم تنہائی مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی
بھٹکا ہوا راہی میں بھٹکا ہوا راہی تو منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی
اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ دریا سے اٹھی لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی

(5) وہ کون سا آدم ہے کہ تو جس کا ہے معبود وہ آدم خاکی ہے کہ ہے زیر سماوات
تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات

(6) عقل ہے بے زمام ابھی عشق ہے بے مقام ابھی نقش گر ازل ترا نقش ہے ناتمام ابھی

(7) خودی واقف نہیں ہے نیک و بد سے بڑھی جاتی ہے ظالم اپنی حد سے
خدا جانے مجھے کیا ہو گیا ہے خرد بے زار دل سے میں خرد سے

(8) تھی کسی درماندہ رہرو کی صدائے درد ناک جس کو آواز رحیل کارواں سمجھا تھا میں

(9) کبھی چھوڑی ہوئی منزل بھی یاد آتی ہے راہی کو کھٹک سی ہے جو سینے میں غم منزل نہ بن جائے
بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو یہ میری خود نگہداری مرا ساحل نہ بن جائے

جیسا کہ میں نے اوپر کہا ہے، بے لس کی نظر میں شاعری ایک قسم کی قوت حاصل کرنے کا نام تھی۔ اقبال اس قوت کو جنگ کے لیے استعمال کرنا چاہتے ہیں اور بے لس قوت برائے قوت کا متلاشی ہے، لیکن دونوں کی تلاش کی جڑیں ایک ہی ہیں۔ دونوں کو انسانوں سے زیادہ انسان سے دل چسپی ہے۔ دونوں تخریب سے تعمیر کا کام لیتے ہیں۔ بے لس کی طرح اقبال بھی جب مخصوص انسانوں پر نظم لکھتے ہیں تو بھی عالم انسان، کائنات اور زمانے کی بات کرتے ہیں۔ انسانی زندگی کے مرجع کے طور پر عصر یا دنیا سے دونوں کی جنگ ہے۔ مردہ جب قبر میں پہنچتا ہے تو صدائے غیب اس سے یوں مخاطب ہوتی ہے۔

گرچہ برہم ہے قیامت سے نظام ہست و بود
ہیں اسی آشوب سے بے پردہ اسرار وجود

زلزلے سے کوہ و در اڑتے ہیں مانند سحاب
زلزلے سے وادیوں میں تازہ چشموں کی نمود
ہر نئی تعمیر کو لازم ہے تخریب تمام
ہے اسی میں مشکلات زندگانی کی کشود

تو پر اس تمام شور و ہنگامہ کے باوجود یہ خوف کیوں ہے۔

یہ گنبد مینائی یہ عالم تنہائی مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی تنہائی

اب یہ نتیجہ ناگزیر ہے کہ Will to Power کے باوجود کبھی کبھی بے یقینی انسان کا مقدر بن جاتی ہے۔ ایلیٹ کے یہاں Will to Power نہیں ہے لیکن اس کا تذبذب بھی اسی قسم کا ہے۔ چار چو ساز یے جیسی نظم بھی جو اصلاً امید و ایمان کی نظم ہے، انسانی کمزوری سے خالی نہیں ہے، اور اسی لیے اور زیادہ پیاری معلوم ہوتی ہے۔ رچرڈس نے ییٹس کی شاعری پر نکتہ چینی کرتے ہوئے کہا تھا کہ اس کی خواب ناکی اور خواب انگیزی اپنے تمام حسن کے باوجود کم تر درجے کی شاعری ہے، کیونکہ اس کا ارتقا مانی جانی ہوئی راہوں پر نہیں ہوا ہے۔ یہ الفاظ 1924 کے ہیں، ممکن ہے بعد میں اس نے اپنا خیال بدل دیا ہو، لیکن اس فیصلے کی کمزوری ظاہر ہے۔ مانی جانی راہوں سے رچرڈس کی مراد وہی ''انسان پن'' ہے جو ییٹس کی Will to Power کے باوجود بار بار جھلک اٹھتا ہے۔

ایلیٹ نے ییٹس کے بارے میں جو کہا تھا وہ تقریباً پورے کا پورا خود ایلیٹ اور اقبال پر صادق آتا ہے۔ مثلاً وہ کہتا ہے:

> [شاعری میں] لاشخصیت کی دو قسمیں ہیں۔ پہلی تو وہ جو ہر چابک دست صناع کے لیے محض ایک فطری اسلوب ہے اور جو پختہ کاری کے ساتھ ساتھ بڑھتا نکھرتا بھی رہتا ہے... لیکن دوسری لاشخصیت اس شاعر کی ہے جو شدید اور ذاتی تجربے کے اندر سے یا اس کے ذریعہ ایک عمومی سچائی بر آمد کرنے پر قادر ہوتا ہے، اس طرح کہ وہ اس میں اپنے تجربے کی پوری مخصوصیت برقرار رکھتا ہے اور پھر بھی اس کو ایک عمومی علامت بنا دیتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ ییٹس، جو پہلی طرح کا ایک عظیم صناع تھا آخر کار دوسری طرح

کے اسلوب کا ایک بڑا شاعر بن گیا۔

اس اصول کا ایلیٹ پر اطلاق کرنا ہو تو اس کی شروع کی نظمیں مثلاً Preludes اور Rhapsody on a Windy Night دیکھیے۔ خاصی ذاتی نظمیں ہیں اور ان میں خود شاعر کی ذات نمایاں ہے، کسی مخصوص علامت یا استعارے کے ذریعے نہیں، بلکہ احساس کی شدت کے ذریعہ۔ اگر ایلیٹ شروع شروع ہی میں لافورگ سے متاثر نہ ہو گیا ہوتا بلکہ بودلیئر کو پڑھتا تو شاید یہ نظمیں چھوٹے موٹے مابعد الطبیعیاتی شعرا (جن کا وہ خود بہت قائل تھا) کے اور زیادہ قریب ہوتیں۔ لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ایلیٹ کی نظمیں (خاص کر Ash Wednesday اور اس کے بعد کی نظمیں) اسی عظمت کی آئینہ دار بن گئیں جو علامت کے ساتھ ساتھ شخصی تجربے کی یکتائی کا بہ یک وقت اظہار کرتی ہے۔ اور اقبال کے یہاں تو یہ صورت اور بھی واضح ہے۔ ''ہمالہ'' اور ''گل رنگیں'' جیسی نظموں میں فن کارانہ صناعی کا کوئی جوہر ایسا نہیں ہے جو ''ذوق و شوق'' اور ''بال جبریل'' کی غزلوں میں نہ ہو۔ کمی صرف یہی ہے کہ لاشخصی اظہار علامتی اظہار نہیں بن سکا ہے۔ ''گل رنگیں'' کا آخری بند دیکھیے۔

یہ پریشانی مری سامان جمعیت نہ ہو یہ جگر سوزی چراغ خانۂ حکمت نہ ہو
نا توانی ہی مری سرمایۂ قوت نہ ہو رشک جام جم مرا آیینۂ حیرت نہ ہو
یہ تلاش متصل شمع جہاں افروز ہے توسن ادراک انساں کو خرام آموز ہے

عمومیت کا رنگ صاف ظاہر ہے لیکن یہ عمومیت علامت کی نہیں ہے بلکہ طرز بیان کے ڈھیلے پن کی ہے۔ یہ اسلوب جوش کی یاد دلاتا ہے کیونکہ اس میں تجربے کی یکتائی صرف ایک دو مصرعوں میں ہے اور وہ بھی بے علامت ادا ہوگئی ہے۔ اس کے بر خلاف ''ذوق و شوق'' کے یہ اولین اشعار دیکھیے۔

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسن ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں
سرخ کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب کوہ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا برگ نخیل دھل گئے ریگ نواح کاظمہ نرم ہے مثل پرنیاں
آگ بجھی ہوئی ادھر ٹوٹی ہوئی طناب ادھر کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی　　اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

اگر بہت موٹے لفظوں میں کہا جائے تو ان اشعار کا موضوع وہی ہے جو ''گلِ رنگیں'' کے آخری بند کا ہے۔ لیکن مماثلت یہاں ختم ہو جاتی ہے۔ ''ذوق و شوق'' کے اس بند میں وہی موضوع علامتی اظہار اور کولرج کے الفاظ میں Interior landscape کی بنا پر ایک شاعرانہ سی اڑان کے بجائے ایک کائناتی حقیقت بن گیا ہے۔ ''گلِ رنگیں'' میں پریشانی، سامانِ جمعیت، جگر سوزی، چراغِ خانۂ حکمت جیسے عمومی اور رسمی لفاظ ہیں۔ ''ذوق و شوق'' شروع ہوتی ہے ایک ایسے لینڈ اسکیپ سے جو لینڈ اسکیپ ہے ہی نہیں اور اس کے باوجود تمام تفصیلات واقعی ہیں۔ یہ شاعرانہ علامت کا معجزہ ہے۔ ییٹس اگر یہ نظم پڑھ لیتا تو ملارمے کا کلمہ پڑھنا بھول جاتا۔

ایلیٹ اپنے مضمون کو یوں ختم کرتا ہے:

> ییٹس ایسی دنیا میں پیدا ہوا جہاں فن برائے فن کا نظریہ عام طور پر مقبول تھا اور وہ ایسے وقت تک زندہ رہا جب فن سے کہا گیا کہ وہ سماجی مقاصد کے لیے کار آمد ہو۔ [لیکن] وہ ہمیشہ صحیح نظریے پر مضبوطی سے قائم رہا، صحیح نظریہ جو ان دونوں کے بین بین ہے۔ لیکن اس نے کبھی ان نظریات میں کوئی سمجھوتا نہیں کیا۔ اس نے یہ دکھا دیا کہ اگر فن کار اپنے فن کی خدمت پوری ایمان داری سے کرتا ہے تو وہ ساتھ ہی ساتھ اپنی قوم اور ساری دنیا کی ایسی عظیم ترین خدمت کرتا ہے جس کا وہ اہل ہے۔

میرا خیال ہے کہ اقبال اور خود ایلیٹ کے شاعرانہ کارنامے پر یہ الفاظ حرفِ آخر کا حکم رکھتے ہیں۔ ییٹس اور اقبال کی طرح ایلیٹ کی شاعری کا بھی شروع زمانہ شاعری بہ طور تفریح یا شاعری بہ طور ایک پرائیویٹ مشغلے کے نظریات سے گونج رہا تھا۔ ان تینوں کے عہدِ پختگی میں فن کی سماجی نظریات کو فروغ ہوا، (ایلیٹ تو بعد تک زندہ بھی رہا) لیکن ان میں سے کسی نے شاعری کو گھر کی لونڈی یا بازار کی رنڈی نہ سمجھا۔

اوپر میں نے حیات و موت کی وحدت کا ذکر کیا ہے۔ یہ بات ظاہر ہے کہ جب یہ دوئی ختم ہو جاتی ہے تو وقت اور زمان کے رسمی تصورات بھی یا تو غائب ہو جاتے ہیں یا تبدیل ہو جاتے ہیں۔ ییٹس نے وقت کے مسائل پر براہ راست اظہار خیال نہیں کیا ہے، لیکن

حیات و موت کی وحدت کے تصور کی بنا پر اس مسئلے کا کہیں نہ کہیں جھلک اٹھنا یقینی ہے۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ "مجھے یقین ہے کہ مردہ لوگ جو اپنے حافظے میں زندہ رہتے ہیں، اس تمام قوت کا سرچشمہ ہیں جسے ہم جبلت کہتے ہیں"۔ اس زندہ + مردہ وجود کو یےٹس anima mundi یعنی جان جہاں کا نام دیتا ہے۔ ڈانگیو اور Ellman دونوں کا خیال ہے کہ اس جان جہاں کا تصور یےٹس کی نگاہ میں کسی ایسی قوت کا بھی تھا جو پیکروں اور علامتوں کا خزینہ ہونے کے علاوہ کسی نسل یا قوم کے خوابوں اور یادوں کا بھی مرجع و مخرج تھی۔ یہ خواب اور یادیں گرم کار ہیں اور کبھی کبھی شاعر انھیں علامت کے ذریعہ متشکل بھی کر سکتا ہے۔

ہماری آپ کی نظر میں یہ تصورات اگر مضحکہ خیز نہیں تو مہمل ضرور ہوں گے۔ اب اسے کیا کیا جائے کہ اپنے خیال میں انھیں تصورات کو کام میں لا کر یےٹس نے واقعی بڑی شاعری بھی کی ہے۔ لیکن اصل نکتہ یہ ہے کہ anima mundi کے یہ تصورات حقیقتاً وقت کی الوہیت کی دلیل ہیں۔ وقت کبھی مرتا نہیں، گزرتا نہیں، کوئی چیز وقت سے خالی نہیں اور وقت بھی کسی چیز سے خالی نہیں۔ اگر ہر چیز کا پیمانہ بھی وقت ہے اور اس کا ملجا و مرجع و مخرج بھی وقت ہی ہے تو پھر وقت یا تو خدا کی طرح قدیم، یعنی خدا کی ایک صفت ہے، یا پھر وہ خود خدا ہے۔ اگر وقت ہر چیز کا مخرج و منبع نہ ہوتا تو مرنے والوں کے افکار اور ان کے حافظے بھی مرجاتے۔ لیکن چونکہ یےٹس کے خیال میں مرنے والوں کے حافظے زندہ ہیں اور انھیں علامت کی قوت کے ذریعہ متشکل بھی کیا جاسکتا ہے، اس لیے وہ وقت میں محفوظ ہیں۔ اسی لیے یےٹس کا خیال ہے کہ خالص فن بھی Temporal time سے ماورا ہے اور اصل وقت میں محفوظ ہو کر وہ ماضی، حال، مستقبل سب کو محیط ہوجاتا ہے۔ جیسا کہ "بازنطین کو بحری سفر" نامی نظم میں ہے۔ نظم یوں ختم ہوتی ہے:

بس ایک بار جب میں فطرت کی بندشوں سے نکل جاؤں گا
تو پھر کسی بھی فطری چیز میں متشکل نہ ہوں گا
بلکہ وہ روپ دھاروں گا جو یونانی زرگر بناتے ہیں
پٹے ہوئے اور چمکائے ہوئے سونے کی شکل
جو اونگھتے شہنشاہوں کو جگائے رہتی ہے

یا کسی سنہری شاخ پر بٹھا دی جاتی ہے تا کہ
بازنطین کی خواتین اور امراء کو ان چیزوں
کے بارے میں نغمے سنائے
جو گزر گئیں یا گزر رہی ہیں یا ہونے والی ہیں

اقبال اور ایلیٹ وقت کی تسخیر نہیں کرتے۔ اقبال کا تالہ زماں کا تصور اسلامی نقطۂ نظر سے غلط تھا یا صحیح، مجھے اس سے کوئی بحث نہیں۔ شبیر احمد خاں غوری نے بڑی تفصیل سے بتایا ہے کہ تالہ زماں کا نظریہ اسلامی نہیں ہے لیکن اقبال اس غلط فہمی کی بنا پر جو حدیث لاتسبوا الدہر کی تفسیر کے سلسلے میں عام ہے، اسے اسلامی سمجھتے تھے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ اقبال وقت کو اللہ کے اسماء صفات میں سے فرض کرتے ہیں لہٰذا وقت پر حاوی ہونے کا سوال نہیں پیدا ہوتا، لیکن وقت حوادث و افکار کا سرچشمہ ضرور سمجھا جاسکتا ہے۔ وقت قدیم بھی ہے اور کائنات کے مختلف عوامل کی آماج گاہ بھی۔ یہ تصور ییٹس سے ذرا مختلف ہے، لیکن جیسا کہ میں نے اوپر دکھایا ہے، مردہ + زندہ کا پیکر جو ییٹس فرض کرتا ہے اس میں وقت کی الوہیت کا تصور موجود ہے۔ اقبال کے یہاں یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے۔

سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات سلسلۂ روز و شب اصل حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تار حریر دو رنگ جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

اقبال کا یہ تصور اتنا مشہور ہے کہ اس کی اور مثالیں فراہم کرنا غیر ضروری ہے۔ اقبال ہی کی طرح ایلیٹ بھی وقت کی تسخیر کے نظریہ سے بے گانہ ہے۔ وہ اگر تالہ زماں کا کھل کر قائل نہیں ہے تو اس کو اپنا محکوم بھی نہیں سمجھتا، بلکہ کسی نہ کسی نہج سے وقت کو مسلسل اور خود کو اس تسلسل میں گرفتار ضرور پاتا ہے۔ وقت کا تسلسل یعنی وقت بہ طور ایک Continuum اقبال کا محبوب موضوع ہے۔ ساقی نامے کے بہت سے اشعار اس تسلسل کی تحمید میں ہیں۔

ٹھہرتا نہیں کاروان وجود کہ ہر لحظہ تازہ ہے شان وجود
سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی فقط ذوق پرواز ہے زندگی

یہ اشعار تو ہیں ہی، لیکن نکتے کی بات یہ ہے کہ اگلے بند میں جہاں خودی کی تعریف کی گئی

ہے وہاں بھی سارے استعارے اور پیکر Continuum ہی کے ہیں۔

ازل اس کے پیچھے ابد سامنے   نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے
زمانے کے دریا میں بہتی ہوئی   ستم اس کی موجوں کے سہتی ہوئی
تجسس کی راہیں بدلتی ہوئی   دمادم نگاہیں بدلتی ہوئی
سبک اس کے ہاتھوں میں سنگ گراں   پہاڑ اس کی ضربوں سے ریگ رواں
سفر اس کا انجام و آغاز ہے   یہی اس کی تقویم کا راز ہے

آخری شعر کے سامنے الیٹ کا وہ اقتباس رکھیے جو میں نے بہت شروع میں نقل کیا تھا:

اور ہمارے تمام اسفار کا انجام
یہ ہوگا کہ ہم وہیں پہنچیں گے جہاں سے چلے تھے

چونکہ اقبال کے اس شعر سے بھی ظاہر ہے کہ خودی موت و حیات سے ماورا ہے۔

حیات و موت نہیں التفات کے لائق   فقط خودی ہی خودی کی نگاہ کا مقصود

تو جب خودی کا آغاز و انجام سفر ہی ہے تو پھر الیٹ اور اقبال کا Time Continuum اور خودی کی تسخیر موت و حیات ایک ہی ہو جاتے ہیں۔ اس خیال کی روشنی میں چار چو سازیے کا آغاز اور بھی معنی خیز ہو جاتا ہے:

وقت گزشتہ اور وقت موجود دونوں ہی
شاید وقت آئندہ بھی شامل ہیں
اور وقت آئندہ، وقت گزشتہ میں
اگر سارا ہی وقت ازل ابد سے موجود ہے
تو سارا ہی وقت اسیر وقت ہے۔
جو کچھ ہو سکتا تھا، ممکن تھا، محض ایک تجرید،
ایک استمراری امکان ہے
اندازہ اور تصور کی دنیا میں

جو کچھ ہوسکتا تھا، ممکن تھا، اور جو ہو چکا، سب
ایک ہی انجام کی طرف اشارہ کرتے ہیں، جو سدا موجود ہے۔

فرق صرف اتنا ہے کہ اقبال کے یہاں تسلسل کا احساس ایک Exhilaration یا اہتزاز پیدا کرتا ہے، ایلیٹ کے یہاں یہ تسلسل اگر سچا ہے تو ایک گمبھیر اور رنجیدہ کن حقیقت ہے۔

ییٹس، اقبال اور ایلیٹ کی فکری اور فنی مشابہتوں پر مبنی زیادہ تر نکات میں نے ان کی شاعری سے اخذ کیے ہیں۔ ان کی حیثیت محض اشارے کی ہے۔ ممکن ہے کہ دوسری تحریروں کو سامنے رکھا جائے تو اور بھی بہت سی باتیں نکلیں، لیکن ان سے میرے نظریے کی تردید کے امکانات کم ہیں، توثیق کے زیادہ۔ ضرورت صرف جرأت اور تفصیلی مطالعے کی ہے۔ اقبال کہہ ہی گئے ہیں ع

جرأت ہو نمو کی تو فضا تنگ نہیں ہے

(1973)

غبار سرمہ آوازست امروز[1]

اس صفحے کا مقصد ان لوگوں کا شکریہ ادا کرنا ہے جن کی محنت اور ہمت کے بغیر یہ کتاب منظر عام پر نہ آتی۔ اگر اس کتاب میں کچھ خوبیاں ہیں تو وہ سراسر ان کے حسن نیت کا ثمرہ ہیں۔ اس میں جو کمزوریاں اور کمیاں ہیں، ظاہر ہے کہ وہ میری ہیں۔ آپ سے درخواست ہے کہ اگر یہ کتاب آپ کو پسند آئے تو آپ

جمیلہ، افشاں، باراں، قاضی نور السلام، نیر مسعود، احمد سلیم،
مرغوب حسن، رئیس فراز، فرخ جعفری، ریاض احمد، محمد اعظم،
رویندر کالیہ، حاجی عبدالحکیم

کے جان و مال کو دعا دیں۔

کان پور، 24 اکتوبر 1973 — شمس الرحمن فاروقی

پس نوشت آج یہ کتاب (1998)

پس نوشت: آج یہ کتاب (1998)

''شعر، غیر شعر، اور نثر'' 1973 میں چھپی تھی۔ تنقید کی کتاب، اور خاص کر ''شعر، غیر شعر اور نثر'' جیسی تنقیدی کتاب کے بارے میں گرم بازار قسم کی چیز متوقع نہیں ہوسکتی۔ میرا خیال تھا کہ یہ آہستہ آہستہ فروخت ہوگی۔ پھر بھی ایک امید سی تھی کہ اس کی مانگ تادیر رہے گی۔ لہٰذا اس کی پہلی اشاعت 750 نسخوں پر مشتمل رکھی گئی، جب کہ اس زمانے میں تنقیدی کتابوں کا ایڈیشن عام طور پر 500 کا ہوتا تھا۔ لیکن اصل صورت حال یہ ہوئی کہ سارے کا سارا ایڈیشن بہت جلد فروخت ہوگیا، اور تب سے لے کر اب تک اس کی مانگ بھی، تھوڑی یا بہت، برقرار رہی ہے۔ حتیٰ کہ وہ وقت بھی آگیا جب شائقین اس کا شمار ''نادر'' کتابوں میں کرنے لگے، اور اب ایک عرصہ ہوگیا کہ اصل سے بہت زیادہ قیمت پر بھی اس کی دستیابی ناممکن ہو چکی ہے۔ کتاب کی مسلسل مانگ، اور اس بات کے پیش نظر، کہ اس کے مشمولات مجموعی حیثیت سے ابھی تازہ قرار دیے جانے کے لائق ہیں، میں نے بالآخر اسے دوبار چھاپنے پر خود کو راضی کر لیا۔

عسکری صاحب نے لکھا ہے کہ آدمی کسی مدت کے دوران کچھ پاتا ہے تو کچھ کھوتا بھی ہے۔ میں نے گزشتہ برسوں میں صحت، فرصت، سکون قلب، بہت کچھ کھویا ہے۔ مطالعے کی بات کریں تو میں نے جہاں اس مدت میں بہت سی نئی کتابیں اور مضمون پڑھے ہیں، اور بعض پڑھی ہوئی تحریروں کو دوبارہ، سہ بارہ بھی پڑھا ہے، وہاں پہلے کی پڑھی ہوئی باتیں میں بہت کچھ بھول بھی گیا ہوں گا۔ ایک زمانے میں انگریزی شاعری، اور شیکسپیئر کے ڈرامے مجھے بہت یاد تھے۔ قدیم یونانی ڈراما اور جدید یورپی ڈراما بھی میری دلچسپی کا خاص موضوع تھے۔ اب حافظہ کمزور ہو جانے کے باعث انگریزی شاعری اور شیکسپیئر پہلے کی طرح مستحضر نہیں۔ (ویسے، شیکسپیئر کو میں پڑھتا اب بھی ہوں، اور پہلے ہی جیسے ذوق و محویت سے۔) مغربی ڈراما اور فکشن پڑھنا عرصے سے ترک ہے۔ کبھی کبھی باہر جاؤں تو اپنی دلچسپی کا تھیٹر، بیلے، یا آپیرا

دیکھ کر تھوڑی بہت تسکین شوق کر لیتا ہوں۔ بعض چیزوں کی اہمیت اب میرے نزدیک بہت کم ہو گئی ہے۔ لیکن مغربی تنقید، خاص کر نظری تنقید، جس سے مجھے شروع ہی سے بہت شغف رہا ہے، اس کی طرف میرا رجحان اور بھی بڑھا ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ نظری تنقید کو اب بھی میں اپنا خاص میدان سمجھتا ہوں۔ مشرقی شعریات، اردو کی کلاسیکی شاعری، اور سبک ہندی کی فارسی شاعری سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت، اور اسی اعتبار سے ان کا مطالعہ بھی اب بیش از بیش ہے۔

ادب کے بارے میں غور و فکر کی بات کریں تو اپنی روایت کو سمجھنا، اس کی بازیافت اور اس کا دوبارہ بیان، اب میرے لیے سب سے اہم وظیفۂ فکر و عمل ہیں۔ میرا خیال ہے جدید ادب، اور اس کی نظری اور عملی تنقید کی بحثوں کو میری ضرورت اب کچھ بہت نہیں ہے۔ مغرب کا تخلیقی ادب میں نے بہت سارا پڑھا ہے، لیکن اب اس کی بھی مزید فہم کے لیے میں محمد حسن عسکری کی طرح اپنی راویت اور وراثت کی امداد ضروری جانتا ہوں۔

ادب کے بارے میں میرے نقطۂ نظر میں کوئی خاص تبدیلی، کچھ باتوں میں تاکید کی کمی اور کچھ میں تاکید کی زیادتی کے علاوہ، نہیں آئی۔ ایک بار ایڈورڈ سعید (Edward Said) سے میں نے پوچھا کہ آج تم اپنی مشہور زمانہ کتاب Orientalism کے بارے میں کیا سوچتے ہو؟ اگر یہ کتاب تم آج لکھتے تو وہ کیسی ہوتی؟ سعید نے جواب دیا کہ آج وہ کتاب میں شاید لکھ ہی نہ سکتا، اگرچہ اس میں بیان کردہ خیالات پر میں اب بھی قائم ہوں۔

میرا خیال ہے کہ ہر سوچنے والے شخص کو اس قسم کا تجربہ زندگی کی کسی نہ کسی منزل پر یقیناً ہوتا ہوگا۔ نئے تصورات اور دریافتوں کی روشنی میں اپنے نظریات میں تبدیلی لے آنا مستحسن بات ہے۔ لیکن نظریات میں ارتقا ہونا، ان میں مزید فکری اور علمی گہرائی پیدا ہونا اور بات ہے، اور تبدیلی کے محض شوق میں نئے نئے افکار کی چادر اوڑھتے اتارتے رہنا دیگر بات ہے۔ ادب کی دنیا میں کوئی یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ حقیقت کا جو بیان اس نے پیش کیا ہے، وہ قطعی اور حتمی ہے۔ اور نہ ہی، یہ دعویٰ کوئی کر سکتا ہے کہ حقیقت کا جو روپ اس نے پیش کیا ہے، وہی اصلی اور حتمی ہے۔ زیادہ سے زیادہ کہا جا سکتا ہے کہ حقیقت کو فی الحال میں اس طرح سمجھتا اور اس طرح بیان کرتا ہوں۔ لہٰذا یہ بھی ممکن ہے کہ حقیقت کے بارے میں مختلف لوگوں کے بیان مختلف ہوں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ہر بیان کو سچ قرار دینا دانش ورانہ اعتبار سے

بہت کمزور قسم کی اضافیت (Relativism) ہے۔ اس سے کچھ حل نہیں ہوتا، بلکہ انتشار پیدا ہوتا ہے اور بہت جلد بقول آئی سیا برلن (Isaiah Berlin) جس کی لاٹھی اس کی بھینس کا خطرہ آموجود ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں نے ابھی کہا، ادب کے بارے میں جو باتیں میں نے اس کتاب میں کہی ہیں، ان کو آج بھی میں (مندرجہ بالا حدود کے اندر) صحیح سمجھتا ہوں، بلکہ کلاسیکی اردو فارسی ادب کے مزید مطالعے، اور بہت سارے قدیم و جدید نظریات ادب سے مزید شناسائی ہو جانے کے بعد میں اس کتاب میں درج کردہ باتوں کو جدید ادب اور جدیدیت کی تفہیم و استقلال، اور کلاسیکی ادب کی فہم و بازیافت دونوں کے لیے بامعنی سمجھتا ہوں۔ اغلب ہے کہ اور لوگ بھی ایسا ہی سمجھتے ہوں۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ اس کتاب کی مانگ اب بھی ہے۔ اور اسی بنا پر یہ آج دوبارہ آپ کے ہاتھوں میں ہے۔

فرینک کرموڈ نے لکھا ہے کہ تنقیدی کتاب کی عمر بہت نہیں ہوتی۔ یہ بات صحیح ہے بھی، اور نہیں بھی۔ آج کل جیسی کتابیں تنقید کے نام پر مغرب، خاص کر امریکہ، میں لکھی جارہی ہیں، ان کی اوسط زندگی دوچار برس سے زیادہ نہیں۔ اس کی بہت سی وجہوں میں ایک وجہ فرینک کرموڈ نے بھی بیان کی ہے کہ تنقید کا کاروبار کرنے والے صاحبان "نئی سے نئی کتابوں کا حوالہ دینا ضروری سمجھتے ہیں، شاید اس وجہ سے، کہ ان کے خیال میں ہر "نئی" کتاب میں "نیا" علم بھی مہیا کیا جاتا ہے۔ شیکسپیئر کے بارے میں ایک تازہ امریکی کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے اس نے لندن ریویو آف بکس (London Review of Books) لکھا ہے کہ اس کتاب میں جو باتیں کام کی ہیں، وہ فلاں کتاب میں موجود ہیں، لیکن وہ کتاب چونکہ 1939 میں چھپی تھی، لہٰذا وہ ہمارے مصنف کے لیے "ماقبل تاریخ" کا حکم رکھتی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اس کتاب کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔

ظاہر ہے کہ جس تہذیب میں یونی ورسٹی کی ملازمت حاصل کرنے، اور پھر اس ملازمت میں پھلنے پھولنے کے لیے "صاحب کتاب" ہونا ضروری ہو، اور جہاں پڑھے لکھے آدمی کی پہچان اس بات سے ہوتی ہو کہ اس نے کتنی کتابیں لکھی ہیں، تو وہاں ہر شخص کثیر سے کثیر تعداد میں کتاب لکھنے اور چھپوانے کے مرض میں مبتلا ہوگا۔ نئی کتابوں کی اس ریل پیل میں پرانی کتابیں پس ہی جائیں گی۔ اور پھر ایک مشکل یہ بھی ہوگی کہ ہر موضوع پر اتنا لکھا جائے

گا کہ اس سب کو پڑھنا اور حافظے میں محفوظ رکھنا غیر ممکن ہوگا۔ لہٰذا خیریت اسی میں ہوگی کہ تازہ ترین کتابیں جوں توں کرکے پڑھ لی جائیں، اور امید کی جائے کہ پرانی کتابوں میں جو کچھ اچھا لکھا گیا ہوگا، نئی کتاب لکھنے والے نے اس سے استفادہ ضرور کیا ہوگا۔

جدید تہذیب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ متروکیت (Obsolescence) کی تہذیب ہے۔ یہاں اشیا جلد جلد پرانی ہوتی ہیں۔ علم و دانش کی دنیا عام طور پر متروکیت سے مصئون رہتی آئی ہے۔ لیکن آج مغربی علم اور دانش کی فیشن ایبل دنیا میں متروکیت کا دور دورہ ہم اس قدر دیکھتے ہیں کہ کیا عالم اور کیا طالب علم، سب اس پھیر میں ہیں کہ کوئی "نئی بات" پیدا کی جائے، اور اگر کوئی "نیا نظریہ" پیش کیا جا سکے تو پھر کیا کہنا۔ اس بات سے ہمیں غرض نہ ہونا چاہیے کہ اس نئے "نظریے" کو ثبات کتنا ہوگا؟ کسی نئی بات کو صحیح، یا تقریباً، یا کم و بیش، صحیح ثابت ہونے کے لیے بھی کچھ عرصہ درکار ہوتا ہے۔ لیکن جب چند دن بعد ایک اور "نیا نظریہ" سامنے آنے والا ہی ہے، تو پھر یہ شرط غیر ضروری ہے کہ "نئے" نظریے کو موقع دیا جائے کہ وہ اپنے کو قائم کر سکے۔

حقیقت یہ ہے کہ تہذیب کی دنیا میں نئی چیزیں بڑی مشکل سے قائم ہوتی ہیں۔ عام طور پر تہذیبیں پرانی چیزوں کو تھوڑا بہت پھیر بدل کر، کچھ ادھر ادھر سے ملا کر، کچھ پرانی چیزوں کو نیا رنگ دے کر، کام چلا لیتی ہیں۔ اس کی ایک بہت بڑی وجہ یہ ہے کہ سب چیزیں، وہ نئی ہوں یا پرانی، پوری پوری طرح سچ اور صحیح نہیں ہوتیں۔ جس چیز کو جتنی دیر تک چھانا، پھٹکا، اور پرکھا جائے گا، اتنا ہی زیادہ اس بات کا امکان ہوگا کہ اس کا دودھ اور پانی الگ الگ ہو سکے گا۔ بقول کارل پاپر (Karl Popper)، سائنس اور علم کی دنیا میں تصورات کو موقع ملنا چاہیے کہ وہ غلط ثابت ہو سکیں۔

ہمارے ادب میں ترقی پسند، یا مارکسی، نظریۂ ادب کی مثال سامنے کی ہے۔ جب یہ نظریہ ہمارے یہاں مغرب سے درآمد ہوا تو اس وقت اکثر لوگوں کو محسوس ہوا کہ اس سے سچی اور اچھی بات کوئی ہو ہی نہیں سکتی۔ چنانچہ اردو دنیا سے اس کے حمایتوں میں پریم چند، حسرت موہانی، مولوی عبدالحق، علامہ اقبال، آنند نرائن ملا، اور جوش ملیح آبادی، اور اردو دنیا سے باہر والے حمایتوں میں ٹیگور، جواہر لعل نہرو، اور آچاریہ نریندر دیو جیسے مختلف الخیال اور مختلف النوع لوگ نظر آتے ہیں۔ لیکن اس بات کو بیس برس بھی نہ گزرے تھے کہ ترقی پسند اور مارکسی

نظریہء ادب کا اعتبار ٹوٹنے لگا۔ اور عام اہل ادب نے شدت سے محسوس کیا کہ جو ادبی آدرش اس نظریے نے قائم کرنے چاہے تھے، ان میں بعض بہت بنیادی چیزوں کا گزر نہیں۔ بشر دوستی، یعنی humanism، جو روشن فکری یعنی enlightenment کی پروردہ جدید تہذیب کا سب سے اہم اصول تھی، اور جو بظاہر مارکسی نظریہء ادب میں جاری و ساری ہونی ہی چاہیے تھی، بالآخر تاریخی قوتوں کی تابع، نہ کہ خالق ٹھہری۔ ایسی صورت میں ادب سے انسان کی ذات کا اخراج لازمی تھا۔

یہ بات شروع شروع میں تو لوگوں کو نظر نہ آئی تھی، کیونکہ انقلاب لانا، اور ملک کو آزاد کرانا، اور ہر شخص کو برابر کا موقع دینا، یہ سب بھی بشر دوستی ہی کے تو لائحہء عمل تھے۔ لیکن بعد میں پتہ لگا کہ انقلاب کی فہرست مراتب میں فرد کا درجہ بہت نیچا ہے۔ اور سچ پوچھیے تو انقلاب کی منطق ہی یہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسندوں کے ہزاروں، بلکہ لاکھوں صفحات میں لوگ تو بہت ہیں، لیکن فرد واحد بمشکل ہی نظر آتا ہے۔ خود ترقی پسند ادیب کی اپنی ذات، اور باطنی وجود، اس کے ادب میں بہت کم دکھائی دیتے ہیں۔ اس کی جگہ ایک "پروگرام کیے ہوئے لاشخص" (Programmed non-individual) نے لے لی ہے۔ اور اس کے اپنے احساسات اور دکھ درد کی جگہ "پارٹی" کے احساسات اور دکھ درد نے لے لی ہے۔ ہاتھی کے پاؤں میں سب کا پاؤں کے مصداق "پارٹی" تمام افراد کا مجموعہ اور جوہر تھی، اور "پارٹی" کا علم کسی بھی فرد واحد کے علم سے لا محالہ زیادہ تھا۔ لہٰذا ترقی پسند مارکسی نظریہء ادب میں کسی فرد واحد کی گنجائش، یا ضرورت، نہ تھی۔ مارکسی نقطہء نظر سے تمام تہذیب اور ثقافت بہر حال سماج کے بنیادی ڈھانچے کے زیر نگیں ہے، اور تمام سماجی ڈھانچوں کی تعیین و تنظیم بہر حال سیاسی ڈھانچے کے زیر اثر ہوگی۔

افلاطون کے تقریباً آفاقی اثر و نفوذ کے باعث مغرب میں اس بات کا زیادہ امکان تھا کہ وہاں مارکسی نظریہء ادب دور تک اور دیر تک پھلے پھولے۔ مارکسی نظریات کے کئی کئی بھیسوں میں بار بار نمودار ہونے کے باوجود وہاں ایسا نہیں ہوا۔ اس میں ہمارے لیے عبرت کے بڑے بڑے سامان پوشیدہ ہیں۔ اس کی تفصیل کا یہاں موقع نہیں، لیکن میں کہہ یہ رہا تھا کہ تہذیب کی دنیا میں نئی چیزیں بڑی مشکل سے قائم ہوتی ہیں، اور اس کام میں دیر بھی بہت لگتی ہے۔ اس کی مثالیں مغرب میں بھی جگہ جگہ نظر آتی ہیں۔ اس بات کے باوجود کہ وہاں

چیزیں بہت جلد پرانی ہو جاتی ہیں، اہم تہذیبی اور فکری مظاہر کو وہاں بھی بڑی دیر تک امتحان اور آزائش کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اور جب اصل حقیقت آشکار ہوتی ہے تو ردعمل بھی وہاں بھر پور ہوتا ہے، ہمارے یہاں کی طرح سے نہیں، کہ لوگ سال خوردہ چیزوں کو برا کہنے سے ازراہ مروت، اور تکلفاً، گریز کرتے ہیں۔

گذشتہ پچاس ساٹھ برس کی مغربی فکری تاریخ کے بڑے ناموں میں جن لوگوں اور جن کتابوں کا تذکرہ سر فہرست نہیں تو کہیں بہت اوپر ضرور ہوگا، ان میں کلود لیوی اسٹراؤس Claude Levi-Strauss اور اس کی حسب ذل کتابیں قابل ذکر ہیں:

(1) Structural Anthropology

(2) Totemism

(3) The Savage Mind

(4) Tristes Tropiques

لیوی اسٹراؤس کا کہنا تھا کہ اس کے فکری سرچشمے مارکس کی فکر سے نکلے ہیں۔ لیکن اپنے افکار میں اس نے مارکسیت کو سیاسی عمل کے لیے منہاج کے طور پر نہیں، بلکہ سماج کے مطالعے کے لیے ایک سائنسی بنیاد کے طور پر استعمال کیا۔ فرانسیسی سماجیاتی افکار، خاص کر ایمیل درک ہائم (1858 تا 1917) Emile Durkheim (اصل تلفظ ''ورکم [اول مضموم، موم مکسور]'' ہے، لیکن انگریزی میں ''درک ہائم'' [اول مضموم، ہمزہ مکسور] ہی رائج ہے) کے خیالات، اور بشریات (Anthropology) کے میدان میں اپنے عملی مطالعات کی روشنی میں لیوی اسٹراؤس نے بخیال خود مارکس کی مدد سے یہ نتیجہ برآمد کیا کہ انسانی سماج، وہ جہاں بھی ہوں اور جیسے بھی ہوں، ایسے ڈھانچے ہیں جن کے مختلف اجزا کا آپسی تعلق کم و بیش ہمیشہ ایک ہی سا ہوتا ہے، اور اس میں غیر ضروری تغیر نہیں ہوتا۔ ان کا ارتقا کسی عقلی تاریخی بنیاد پر نہیں ہوتا، بلکہ ہر سماج کے اپنے اصول ہوتے ہیں، وہ اپنے طور پر خود مختار ہوتے ہیں۔ پھر یہ کہ ان اصولوں، اور سماج کے ڈھانچے کے مختلف عناصر، میں طبقے یعنی Class کی کوئی خاص حیثیت نہیں ہوتی۔ سماج کے مختلف عناصر اور ان کے طور طریقوں کے ارتقا پر یہ بات زیادہ اثر انداز نہیں ہوتی کہ کون کس طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ (مثال کے طور پر، اولاد اور وراثت کے اصول تمام طبقوں میں کم و بیش یکساں ہیں۔)

ادب کے طالب علم کے لیے لیوی اسٹرا   نے یہ بصیرت فراہم کی کہ اگر سماج کے تمام عوامل اور مظاہر کسی وضع (Structure) کا حصہ ہیں، اور ہر مظہر خود ایک چھوٹی سی وضع (Structure) ہوتا ہے، اور ان کا ارتقا کسی عقلی/تاریخی اصول کے تحت نہیں، بلکہ اپنی ہی منطق کے زیر اثر ہوتا ہے، اور اس کے اصول اپنی جگہ پر خود مختار و خود کفیل ہیں، تو ادب کے بھی مطالعات کو کیوں نہ اس نہج پر قائم کیا جائے کہ ادب ایک وضع ہے، جس کے اپنے طور طریقے ہیں، اور جس مختلف اصناف کو ہم اسی طرح الگ الگ، لیکن مربوط طریقے سے دیکھ سکتے ہیں جس طرح ہر سماج کے عناصر و مظاہر کو دیکھتے ہیں۔ لیوی اسٹراؤس نے ایڈیپس (Oedipus) کے اسطور کو اس نقطۂ نظر سے نہیں دیکھا کہ اس میں واقعات کی ترتیب کیا ہے۔ اس نے یہ سوال پوچھا کہ جو واقعات یہاں بیان ہوئے ہیں، ان کی تہ میں Pattern کیا ہے (یعنی وہ کس قماش کے تابع ہیں؟) اور یہی قماش ان کو معنی عطا کرتی ہے۔ علیٰ ہذا القیاس، متن کے مطالعے میں لسانی، اور غیرلسانی قماشوں کی اہمیت ہے، نہ کہ سطح پر بیان کیے گیے معاملات کی۔ اس طرح لیوی اسٹراؤس نے سوسیور کی وضعیاتی لسانیات سے جو نکتہ لیا تھا، اسے اس نے کئی گنا قوت مند بنا کر ادبی تنقید کو دے دیا۔ غیر لسانی قماشوں کی اہمیت کو دریافت کرنے کی ہی وجہ سے وضعیات کے سب سے زیادہ قیمتی کارنامے بیانیات (Narratology) کے میدان میں نظر آتے ہیں۔ شاعری اور دیگر اصناف میں وضعیاتی فکر بعض عمومی بصیرتیں ضرور عطا کرتی ہے، لیکن اس سے آگے نہیں جاتی۔

یہ سب تو ٹھیک رہا، لیکن لیوی اسٹراؤس کی اہم کتابوں کی اشاعت کے دس ہی پندرہ برس کے اندر بعض پریشان کن سوال اٹھے، اور اب تک ان کا حل نہیں مل سکا ہے۔ لوگوں نے پوچھا کہ اگر سماج ایک طرح سے خود کار اور کم و بیش مستقل عناصر (اور ان عناصر کے درمیان کم و بیش مستقل طرز روابط) کا نام ہے، تو پھر انسان کی "وجودی ذمہ داریاں" (Existential responsibilities) کیا ہیں؟ اگر سماجوں میں تبدیلیاں کی عقلی تاریخی قاعدے کے مطابق نہیں ہوتیں، تو ان کے بارے میں کوئی پیشین گوئی نہیں کی جا سکتی (کہ اگر یوں کیا جائے تو فلاں نتیجہ حاصل ہوگا، اور اگر کوئی اور طریق عمل اختیار کیا جائے تو فلاں نتیجہ بر آمد ہوگا)۔ تو پھر ایسی صورت میں انسان کے لیے عمل کی گنجائش ہی کہاں رہ جاتی ہے؟ بلکہ ایک طرح دیکھیے تو لیوی اسٹراؤس کے بیان کردہ منظر نامے میں انسان عضو معطل بن کر رہ

جاتا ہے۔ لیوی اسٹراؤس یہ بات 1955 ہی میں کہہ چکا تھا: ''دنیا کا آغاز نوع انسان کے بغیر ہوا، اور اس کا انجام بھی نوع انسان کے بغیر ہوگا۔'' 1955 میں تو یہ بات لوگوں کے سروں پر سے گزر گئی تھی، لیکن آج چار دہائیاں گزر جانے پر، علوم انسانی کو دوبارہ مرکزی جگہ دلانے کی کوششوں کے سیاق و سباق میں یہ سوال بہت معنی خیز ہو جاتا ہے کہ اگر انسان ہی غیر ضروری ہے تو پھر دنیا میں اور بچتا کیا ہے؟

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مغرب میں گزشتہ پانچ چھ دہائیوں کے دو بڑے فلسفوں، یعنی مارکسیت، اور وضعیاتی بشریات، (اور ان سے مستخرج شعریات) کے ڈھانچے تاریخ کے مزبلے کا حصہ بن چکے ہیں۔ لیکن بڑی عمارتوں کے گرنے کے بعد چھوٹوں کی بن آتی ہے، اور ڈیڑھ اینٹ کے بیوپاریوں کا بازار گرم ہو جاتا ہے۔ فریک کرموڈ نے اسی سیاق و سباق میں کہا تھا کہ تنقیدی کتاب کی عمر زیادہ نہیں ہوتی، اور ہو بھی نہیں سکتی۔

ایسی صورت حال میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پچیس تیس سال بعد بھی اگر کسی تحریر کی ضرورت اور تازگی برقرار رہے تو اسے اس تحریر کی خوش نصیبی سمجھنا چاہیے۔ اس کا مطلب شاید یہ بھی ہے کہ وہ تنقیدی تحریریں جو بنیادی مباحث کو چھیڑتی ہیں، اور ان سے ادبی (نہ کہ صحافیانہ) معاملہ کرتی ہیں، ان کے بامعنی رہنے کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ اب بات یہ بھی ہے کہ ہماری تنقید کا میدان ابھی اس طرح، اور اتنا، گرد آلود نہیں ہوا ہے جتنا ہم امریکہ میں دیکھتے ہیں۔ انگلستان میں ایک زمانے میں بڑا غلغلہ اٹھا تھا (1980) جب کیمبرج یونیورسٹی نے Colin McCabe ای ایک لکچرر کو مستقل نوکری اس لیے نہ دی کہ وہ وضعیات اور مابعد وضعیات کے اصولوں کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرتا تھا۔ اس کی یہ بات بھی مورد اعتراض ٹھہری کہ اس کا تعلق مابعد وضعیات کے نفسیاتی + مارکسی دبستان سے ہے اور فرؤرڈ کے جدید فرانسیسی مفسر ژاک لاکاں Jacques Lacan کا بھی اس پر اثر ہے۔ مشہور ادبی اخبار Times Literary Supplement نے اس پر ایک پورا نمبر نکالا، اور میک کیب کے معاملے کے ساتھ ساتھ وضعیات وغیرہ پر بھی تفصیلی مضمون شائع کیے۔ لیکن وہاں اب ان باتوں کا چرچا کم ہو گیا ہے، اور میک کیب کا تو شاید نام بھی اب کوئی نہیں جانتا۔

امریکہ میں البتہ 1965 سے 1975 تک کے مختلف فرانسیسی افکار کے پروردہ کئی طرح کے ''اصول''، یا ''مکتب فکر'' نظر آتے ہیں۔ فرانسیسی افکار کی مرکزی، مسلم الثبوت یعنی

Hegemonic حیثیت ختم ہو چکی ہے، لیکن ان کے جانشین اور ورثا، جو ان کے منکر بھی ہیں، اور مقلد بھی، یونیورسٹیوں کے مختلف شعبوں (خاص کر انگریزی) میں کثرت سے نظر آتے ہیں۔ یہ لوگ اپنی اصل سے بہت دور جا چکے ہیں۔ مثلاً تانیثیت (Feminism) کے بارے میں عام خیال تھا کہ مارکسیت میں اس کے لیے گنجائش نہیں ہوسکتی۔ لیکن اب مارکسی تانیثیت تو ذرا پرانی بات ہو چلی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ، یا اس کے بجائے، ہم تانیثی نظریہ تحریر، تانیثی نظریۂ قرأت، سیاہ فام (بلکہ یوں کہیں کہ Woman of color یعنی غیر سفید عورت) کی تانیثیت، ہم جنس عورت Lesbian کی تانیثیت، اور ایک نئی چیز، رحم مرکوز تانیثیت (Gynocentric Feminism) وغیرہ کا تذکرہ سنتے ہیں۔

اگرچہ لاتشکیل (Deconstruction) کا منطقی نتیجہ یہ ہونا چاہیے تھا کہ حقیقت اور معنی پر گفتگو بالکل بند ہو جاتی (کیوں کہ جب معنی اور حقیقت بے وجود ہیں تو ان کے بارے میں بات کرنا نہ کرنا برابر ہے) لیکن انسان کے ذہن کو معنی سے کچھ ایسا شغف ہے کہ وہ اپنے کلام کو بے معنی نہیں کہہ سکتا۔ اور جب اپنا کلام بے معنی نہیں تو پھر دوسرے کے کلام میں معنی بہر حال ممکن ہوں گے۔ اس طرح، لاتشکیل پر یقین رکھنے والے بھی بامعنی ہونے پر خود کو مجبور پانے لگے۔ نتیجے کے طور پر تنقید کو بعض بڑے تضادات سے گزرنا پڑا۔ جن مفکروں نے ''حق'' یا ''حقیقت'' کو محض خارجی، تاریخی، یا سیاسی قوتوں کی تشکیل قرار دیا تھا، انھیں اپنے تصورات پر نظرثانی کرنی پڑی۔

فوکو (Foucault) کے بارے میں خاص طور پر، اور مابعد وضعیاتی فکر کے بارے میں عام طور پر یہ کہا گیا ہے کہ وہ عدمیت پرست (Nihilistic) ہے۔ فوکوئی تصورات کے بارے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ وہ لاقانونیت پرست (Anarchistic)، غیر بشر دوست، اور منفیت آلودہ ہیں۔ جے۔ پی۔ مرکیور (J.P. Merquior) ''فوکو'' نامی اپنی کتاب (مطبوعہ 1985) میں لکھتا ہے کہ فوکو کے یہاں ''لا قانونیت (neo-anarchism) کے دونوں بنیادی پہلو، یعنی منفیت (Negativism) اور غیر عقلیت (Irrationalism) بیش از بیش کارفرما ہیں''۔ کتاب کے آخر میں وہ لیو اسٹراؤس Leo Strauss کا قول نقل کرتا ہے کہ اس زمانے میں عقل کا انداز کچھ ایسا ہے کہ آپ جتنے بڑھ چڑھ کر استدلال پرست ہوں، اتنا ہی زیادہ آپ اپنے عدمیت پرست بن جانے کا امکان پیدا کرتے ہیں۔ اس کی مراد یہ تھی کہ خالی خولی

منطق سے کچھ نہیں ہوتا، انسان دوستی کے بغیر منطق میں کوئی گرمی نہیں، انصاف کی روح نہیں۔ مرکیوز نے اسٹراؤس کا قول نقل کرکے لکھا ہے کہ فوکو نے مگر دنیا کو دکھا دیا کہ عقل و استدلال (Reason) کو راہ دیے بغیر آپ عدمیت پرست ہو سکتے ہیں!

...یہ سب تو ہوا، لیکن واقعہ یہ ہے کہ اپنے آخری افکار میں فوکو کچھ بدلا ہوا سا معلوم ہونے لگا تھا۔ فوکو کی موت (1984) کے کچھ بعد برکلی یونیورسٹی میں ایک اخبار کا ایک خاص نمبر نکلا۔ اس میں فوکو کے آخری زمانے کے تصورات سے بحث تھی۔ کہا گیا تھا کہ یہ باتیں وہ ہیں جن کی طرف فوکو کا ذہن آخری دنوں میں گام زن تھا۔ ان خیالات میں بنیادی بات یہ تھی کہ انسانی، اصلاً صاحب ضمیر وجود ہے، اور اس لیے دنیا میں انصاف اور ایمان داری کی گنجائش ہے۔ لہٰذا تمام انسانی کلام Discourse لازمی طور پر صاحب اقتدار طبقے کے مفاد کے لیے نہیں ہوتا۔ لہٰذا ایسی سچائیاں ہو سکتی ہیں جو محض سچائیاں ہوں، ان سے کسی خاص طبقے کا مفاد نہ وابستہ ہو۔

ظاہر ہے کہ فوکو کے زیر اثر ادب اور تاریخ کا تجزیہ کرنے والوں کے لیے یہ اچھی خبر نہ تھی، کیوں کہ اس بات کو ملحوظ رکھیں تو بہت سے بنے بنائے مفروضے ٹوٹ سکتے تھے۔ فوکو کے تبع ادبی نقادوں کے لیے کسی فن پارے کا تجزیہ اس کے فنی خصائص کو بیان کرنے کے لیے نہیں لکھا جاتا تھا۔ ان کے خیال میں، ادبی متن کا تجزیہ اس طرح کرنا چاہیے کہ اقتداری ڈھانچے (Power Structure) اور ادیب کے درمیان سرد جنگ کی صورت حال پوری طرح نمایاں ہو سکے۔ ان کا عقیدہ تھا کہ ہر "سچا" ادیب اپنے وقت کے اقتداری ڈھانچے کو اندر سے نقصان پہنچانے، یا Subvert کرنے، یا اس سے اپنی برأت کا اظہار کرتا تھا۔ یہ اس لیے کہ ہر اقتداری ڈھانچا بے ضمیر ہوتا ہے، اور اپنے ہی مفاد کے لیے کام کرتا ہے۔

فوکو کے تازہ خیالات کی روشنی میں، مثلاً، اب وہ مفروضہ خطر میں تھا جس کی بنیاد پر نئی تاریخیت والے آسانی سے حکم لگا دیتے تھے کہ (مثلاً) شیکسپیئر اپنے تمام ڈراموں میں اپنے زمانے کے اقتداری ڈھانچے (Power Structure) کو اندر ہی اندر سے منہدم کرتا چلتا تھا، اور اس طرح اپنی "انقلابی" حیثیت قائم اور ثابت کرتا تھا۔ لیکن اگر انسانوں میں ضمیر کی قوت موجود ہے، اور وہ قوت اپنی جگہ خود مختار ہے، انسانی نظام سیاست و قوت کی تابع یا پیدا کردہ نہیں، تو پھر یہ فرض کرنا بھی ضروری نہیں کہ تمام اقتداری ڈھانچے لازماً اپنے ہی مفاد کے

لیے کام کرتے ہیں۔ اور نہ یہ فرض کرنا ضروری ہے کہ شیکسپیئر لازماً ان کا مخالف رہا ہوگا۔ اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ طاقت کے کھیل میں وہ صاحب اقتدار طبقے کا ساتھی، یا معاون رہا ہو۔

شیکسپیئر کے "روایتی" نقادوں کو تو یہ بات بہت پہلے سے معلوم تھی، کہ "تاریخی" ڈراموں" (History Plays)، مثال کے طور پر Henry V میں شیکسپیئر (یا اگر خود شیکسپیئر نہیں تو اس کا پورا ڈراما) سامراج وادی نظر آتا ہے۔ اور رچرڈ سوئم، Richard III، میک بتھ Macbeth جیسے المیوں میں بھی اس بات پر اصرار ملتا ہے کہ پہلے سے قائم شدہ شاہی/سیاسی نظام کو درہم برہم کرنا ٹھیک نہیں۔ لیکن جب "نئے زمانے" کے نقادوں کو پتہ لگا کہ Ideology (جس کے معنی عام طور پر "بائیں بازو کے انقلابی افکار" لیے گئے) کے بغیر ادب، ادب ہی نہیں ہوتا، تو انھوں نے شیکسپیئر کو بھی اپنی طرح کی Ideology کا حامل بنانے کی کوشش کی۔ آئیڈیالوجی یعنی فکریات کو وکالت کرنے والے یہ بھول گئے کہ شیکسپیئر، اور انسانی زندگی، دونوں ہی اتنی بسیط اور پیچیدہ حقیقتیں ہیں کہ انھیں کسی چوکھٹے میں فٹ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ دنیا کو دو آسان حصوں میں بانٹنا بہر حال لازم نہیں۔ یہ بھی دیکھا گیا کہ ضمیر کو معرض بحث میں لائے بغیر بھی فوکو کے بنائے ہوئے اصول بہت سے تاریخی ادوار اور جغرافیائی خطوں پر صادق نہیں آتے۔ اس آخری نکتے کی تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو فریڈرک کروز (Frederick Crewes) کا مضمون، مشمولہ The Emperor Redressed مرتبہ Dwight Eddins، یہ کتاب 1995 میں Alabama University Press سے شائع ہوئی ہے۔

جب فوکو کے تصورات میں تبدیلی کے باعث اس قسم کے اندھا دھند سیاسی تجزیے کی گنجائش نہ رہی جو نئی تاریخیت کے کٹر ماننے والوں نے روا رکھی تھی تو ان کو بھی اپنا موقف تھوڑا بہت تبدیل کرنا پڑا۔ اقتداری ڈھانچے کی تعریف کو پھیلا کر کے (یا محدود کر کے) اسے مرد ذات، یا سفید اقوام، کا اجارہ کہا گیا۔ یا یہ فرض کیا گیا کہ سماج کا مظلوم طبقہ تو دراصل (مثلاً) عورتوں کا ہے، یا تیسری دنیا کے لوگوں کا ہے۔ ورنہ پھر وہ ملک تو ہیں ہی جو نو آبادیاتی نظام کے تحت تھے۔ اب تنقید کا معیار یہ ٹھہرا کہ وہ شیکسپیئر ہو یا بالزاک، پہلے یہ دیکھنا ہے کہ اس کی پوزیشن اس طبقے کے بارے میں کیا ہے جسے ہم فی الحال مظلوم قرار دے رہے ہیں، اور اس طبقے کے بارے میں کیا ہے جسے آج کے خیالات کی روشنی میں ہم صاحب

اقتدار قرار دے رہے ہیں۔ پھر ایک تصور یہ سامنے آیا کہ اصل اقتدار ہے۔ اس کے بارے میں ادیب کا رویہ جاننا ضروری ہے، وغیرہ۔

ظاہر ہے کہ یہ سب اصول اور مقدمات کسی نہ کسی جگہ، کسی مخصوص متن پر، یقیناً جاری کیے جاسکتے ہیں۔ مثلاً جوزف کانریڈ کا ناولٹ (یا طویل مختصر افسانہ) Heart of Darkness یقیناً تیسری دنیا، نسل پرستی، نو آبادیاتی نظام، وغیرہ کے بارے میں اس طرح سوال اٹھانے پر ہمیں مجبور کرتا ہے جو ''نئی تاریخیت'' والوں کو بہت عزیز ہیں۔ لیکن یہ سوالات کیٹس کی نظم The Eve of St. Agnes کے بارے میں بالکل مضحکہ خیز ہوں گے۔ اور نہ ہی ان سے ہمیں اقبال کی نظم ''ذوق و شوق''، یا سودا کا کوئی قصیدہ پڑھنے میں کچھ مدد مل سکتی ہے۔

ان حالات کو دیکھتے ہوئے یہ بات لائق تعجب نہیں کہ مائکل میسن Michael Mason جیسے جید نقاد نے نئی تاریخیت کے بارے میں کہا ہے کہ یہ ''اپنے کو معطل اور اپاہج بنا لینے کے کام کو دانش ورانہ کارگزاری'' (Self Disablement as an Intellectrual Enterprise) کے طور پر اختیار کرتی ہے۔ اور فرینک کرموڈ (Frank Kermode) نئی تاریخیت کو ''بے جان'' (Lifeless) اور ''سماجی طریقہ ہائے عمل کے ایسے بیلے رقص'' سے تعبیر کرتا ہے'' جو خون سے عاری ہے'' اس کے اصل الفاظ ہیں: Bloodless ballet of social practices (ملحوظ رہے کہ فرینک کرموڈ کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ تنقید کے تمام جدید و قدیم رجحانات کا ماہر ہے)۔

مزید مشکل تب آپڑتی ہے جب نقاد ان خیالات کو، جو بظاہر بڑے دلکش، لیکن بنیادی حیثیت میں غیر ادبی ہیں، اور جو کسی فن پارے کی ادبی یا فنی قدر و قیمت کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتاتے، ہر تحریر، یا ہر ادب پارے کے لیے صحیح سمجھنے لگتا ہے، اور ان کی روشنی میں ادب کے متعلق عمومی بیانات جاری کرنے لگتا ہے۔ فوکو کی سمجھ میں جو آیا، اس نے لکھا۔ اس کی باتیں بہت سے لوگوں کے دل کو لگیں۔ یہ معاملہ الگ ہے کہ فوکو، یا اس کی طرح کے اور لوگ، جو سامنے کی بات کو گھما پھرا کر، یا اسے سنسنی خیز اور محیط الارضی بنا کر پیش کرتے تھے، اس قدر مقبول کیوں ہوئے۔ لیکن یہ کیا ضروری ہے کہ ان کی ہر بات کو، ہمیشہ، ہر جگہ، اور ہر صورت حال کے لیے درست مان لیا جائے؟

فوکو کے افکار کے ساتھ دوسرا مسئلہ یہ آپڑا کہ اس نے اپنی آخری تحریروں میں فاعل

یعنی Subject کو غیر معمولی اہمیت دینا شروع کی۔ اور اس سے بڑھ کر یہ کہ اس نے اخلاقیات (Ethics) اور حسن عمل یعنی Morality کے معاملات پر بھی گفتگو آغاز کی۔ فرانسیسی ساجی اور فلسفیانہ مورخ فرانسوا داسہ Francois Dosse کی وسیع و عریض دو جلدی تاریخ وضعیات، جو فارنسیسی میں 1992 میں شائع ہوئی تھی، اب انگریزی میں بھی دو جلدوں میں History of Structuralism کے عنوان سے ترجمہ ہوگئی ہے۔ اس کے ایک باب ہی کا عنوان ہے: ''فاعل؛ یا فرو نشاندہ کی واپسی'' (The Subject; or the Return of the Repressed) داسہ کا کہنا ہے کہ ساجی علوم کی درگاہ سے فاعل کو نکالا جا چکا تھا۔ اس کی ایک وجہ ماہرین لسانیات کی یہ آرزو تھی کہ لسانیات کو بحیثیت علم (Science) مضبوط سے مضبوط تر بنیادوں پر قائم کیا جائے۔ اس آرزو، اور اس کی ناکامی کی تفصیل ٹامس پاول Thomas Pavel کی کتاب The Feud of Language: A History of Structuralist Thought میں ملاحظہ ہو۔ ماہرین لسانیات اپنے فن کو سائنس قرار دلوانے کے لیے اس باعث بے چین تھے کہ سائنس میں فاعل ہو ہی نہیں سکتا۔ وہاں صرف قوانین اور اصول ہوتے ہیں، جو اپنی نوعیت میں ہر شے سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ داسہ کا کہنا ہے کہ ستر کی دہائی میں خود لسانیات کو فاعل کی طرف لوٹنا پڑا، تو ساجی علوم بھی اس کے پیچھے پیچھے ہو لیے۔

فاعل اور اخلاقیات کی واپسی کا نتیجہ یہ ہوا کہ فوکو جیسے مفکروں کو آہستہ آہستہ اپنے موقف بدلنے پڑے۔ اور یہ بھی ہوا کہ فوکو وغیرہ کی تبدیلی افکار نے فاعل اور اخلاقیات کی واپسی کے لیے راستے ہموار کیے۔ فوکو کے تازہ خیالات اس کے شاگردوں کے ذریعہ فرانس میں پھیلنے لگے۔ اس کے دوست پول وین Paul Veyne کا کہنا ہے کہ ''اخلاقیات پر اس [فوکو] کی آخری کتابیں سیکی اور رواقی (Stoic) معنی میں روحانی کارگزاریاں تھیں''۔ اپنی آخری کتاب Le souci de Soi (وجود [خودی] کی الجھنیں) میں فوکو نے لکھا:

> میرا خیال ہے کہ ہمیں فاعل، یا فاعلیانے (Subjectivization) کے بحران کا خیال کرنا چاہیے۔ کوئی فرد کس طرح خود کو اپنے بیوہار کا، اخلاقی اور حسن عمل رکھنے والا فاعل بنا سکتا ہے؟ اس راہ میں مشکلیں ہیں، ان پر غور کرنا چاہیے۔ اور یہ سوچنا چاہیے کہ کوئی فاعل کس طرح خود کو قواعد وضوابط کا پابند بنا سکتا ہے۔ اور ان قواعد کا خود پر اطلاق کر کے اپنی ہستی کو معنی بخش سکتا ہے۔

(اقتباس از ''تاریخ وضعیات'' مصنفہ فرانسوا داسہ)

ظاہر ہے کہ اخلاق، اور ضمیر، کی طرف یہ واپسی ان لوگوں کے لیے بڑی الجھن پیدا کر گئی جو فوکو کے اتباع میں اب تک یہ سمجھے بیٹھے تھے کہ جب کوئی فاعل، کوئی مرکز، ہے ہی نہیں، تو پھر انسان، معنی، حقیقت، سب بے وجود ہو جاتے ہیں۔ لیکن اہل دانش کے لیے یہ ضروری کب تھا کہ وہ فکر کی ہر کروٹ کو محیط الارضی یعنی Global اور میزانیاتی یعنی Totalising مان کر اپنی تنقید کے اونٹ کو بھی اسی کروٹ بٹھاتے؟

دریدا کی مثال فوکو سے بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ دریدا نے ہمیشہ کہا کہ زبان سے مفر نہیں، اس لیے لاتشکیل سے مفر نہیں۔ قانون بھی لسانی متن ہے، اور اسے لاتشکیل سے گزارا جاسکتا ہے۔ جب پوچھا گیا کہ اصولی، آدرشی اعتبار سے ہر ملک کے مقنن انصاف اور حق کو مد نظر رکھتے ہیں، تو کیا قانون کی لاتشکیل سے یہ نتیجہ نہ نکلے گا کہ وہ دراصل ناحق اور ناانصافی پر مبنی ہے؟ دریدا نے کہا، کیوں نہیں؟ قانون کا مسئلہ یہ ہے کہ اس کی اساس اقتدار (Authority) پر ہے، لہٰذا وہ ''تشدد'' (Violence) پر انحصار کرتا ہے۔ سیاسی اور اقتصادی قوتیں قانون سازی کے عمل، اور خود قوانین پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ ہر قانون کو لکھ کر جاری کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ اس لیے ملک ملک میں مختلف قوانین ہوتے ہیں، ان کی تعبیر ملک ملک میں مختلف ہوتی ہے۔ کوئی کائناتی قانون، یا ایسا قانون جو ہر جگہ سچا ہو، وجود نہیں رکھتا۔ جو قانون اس وقت موجود ہیں، ان میں وہی علتیں ہیں جو کسی متن میں ہو سکتی ہیں۔

جیسا کہ نیو یارک یونیورسٹی، اور پرنسٹن یونورسٹی میں سیاسیات کے پروفیسر مارک لیلا (Mark Lilla) کا کہنا ہے، قانون کے بارے میں دریدا کے مندرجہ بالا خیالات میں ذرا مبالغہ ہے، لیکن بات کوئی نئی نہیں ہے۔ لیلا کا قول ہے کہ قانون کی نوعیت کے بارے میں یہ سوالات (کہ قانون کی اصل بنیاد وجوب پر ہے یا امکان پر؟) یونانیوں کے زمانے سے پوچھے جاتے رہے ہیں۔ لیکن فلسفۂ قانون، اور مذہب کے میدان میں مغربی مفکروں کے یہاں (اور سچ پوچھیے تو مشرقیوں کے یہاں بھی) بحث کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ کیا کوئی بلند تر قانون، یا حق ہے، جس کے معیار یا اصولوں کی روشنی میں ہم اقوام عالم کے بنائے ہوئے قوانین کے بارے میں پوچھ سکیں کہ ان کی بنیاد کس شے پر ہے؟ عقل پر، یا ''قانون فطرت'' پر، یا ''آسمانی ہدایت'' پر؟ لہٰذا انسانی قانون بذات خود رسومیاتی شے کیوں نہ ہو، لیکن اس کے

اوپر بھی ایک قانون متصور کیا جانا چاہیے، یا متصور ہو سکتا ہے۔

مغرب میں جن لوگوں نے دریدا کے زیر اثر متن اور معنی کے بارے میں دور رس اور محیط الارضی فیصلے کیے تھے، ان لوگوں کے یہاں بھی ایک زبردست لمحۂ فکریہ آنا تھا، اور وہ آیا۔ 1989 میں دریدا نے نیو یارک میں منعقدہ ایک سیمینار میں شرکت کی۔ سیمینار کا موضوع تھا: ''لاتشکیل اور انصاف'' دریدا کا مقابلہ 1992 میں Deconstructoin and the Possibility of Justice نامی کتاب (مرتبہ ڈرو سیلا کارنیل (Drusilla Cornell)، اور دوسرے) میں رٹلج سے شائع ہوا۔ اب دریدا کے مقابلے کا مزید پھیلایا ہوا متن اس کے ایک اور مضمون کے ساتھ فرانسیسی میں Force de Lois (انصاف کی طاقت) کے نام سے منظر عام پر آیا ہے۔ (ملحوظ رہے کہ فرانسیسی میں Force کے معنی ''تشدد'' بھی ہوتے ہیں)۔ اس میں دریدا نے انصاف کے بارے میں عجیب عجیب باتیں کہی ہیں، جو اس کے قدیم موقف سے بالکل ہٹ کر ہیں۔ دریدا اب یہ کہتا ہے کہ ''انصاف کا تصور'' دراصل ''ناممکن کا تجربہ'' حاصل کرنے کی طرح ہے۔ یعنی وہ ایسی شے ہے جو ''قانون کے باہر اور قانون کے ماورا'' ہے۔ یہ ایسا تجربہ ہے جو تمام تجربات کے آگے اپنا وجود رکھتا ہے، لہٰذا اسے ملفوظ نہیں کر سکتے۔ اور اگر اسے ملفوظ نہیں کر سکتے تو اس کی لاتشکیل بھی نہیں ہو سکتی۔ اس کا صرف باطنی احساس کسی صوفیانہ، اسراری، یعنی Mystic طریقے ہی سے ممکن ہے۔ دنیا میں انصاف ہے تو کہیں نہیں، لیکن انصاف کا'' ایک لامتناہی تصور یعنی an infinite idea of justice ضرور اپنا وجود رکھتا ہے۔ اگر لاتشکیل کسی ادارے یا قانون، کے اس دعوے کو معرض سوال میں لاتی ہے کہ وہ مطلق انصاف کی تجسیم ہے کہ نہیں، تو وہ یہ سوال مطلق انصاف ہی کے نام پر اٹھاتی ہے۔ ان تمام باتوں پر مفصل گفتگو کے لیے مارک لیلا کا مضمون ملاحظہ ہو جو New York Review of Books مورخہ 25 جون 1998 میں شائع ہوا ہے۔

ان معاملات کی روشنی میں یہ نتیجہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ ''معنی'' اور ''حقیقت'' کے مکمل بطلان کی صورت اب ان فلسفیوں کے یہاں بھی نہیں رہ گئی جو اپنی فکری زندگی کے آغاز میں ''عدم معنی'' کے سوا کسی شے کا وجود تسلیم نہ کرتے تھے۔ ان کے متبعین کے لیے اب ضروری ہو گیا کہ متن کے غیر قائم، اور معنی کے ناموجود، یا ''زیر التوا'' ہونے کے بارے میں اپنے خیالات پر نظر ثانی کریں۔ دریدا کے ان نئے تصورات کی بنا پر جو انتشار مغربی دانش میں پیدا

ہو رہا ہے، اس کی مثال خود دریدا کا یہ قول ہے کہ ''یساری شخص'' (a man of the left) ہونے کی حیثیت سے اسے یہ ''امید'' ہے کہ ''لاتشکیل کے کچھ عناصر (elements) کے ذریعہ امریکہ میں بائیں بازو کو سیاسی فکر ملے گی، یا یہ فکر اس میں دوبارہ پیدا ہو گی، ان مواقف (Positions) کے بارے میں، جو محض درسیاتی اور کتابی نہیں ہیں''۔

یعنی دریدا کو امید ہے کہ اب امریکہ جیسے سرمایہ دار ملک میں عملی یساری فکر زور و شور سے گرم عمل ہوگی، اور پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے والی صورت پیدا ہوگی۔ شاید اسی لیے دریدا اب فرانس کو چھوڑ کر زیادہ تر امریکہ میں رہنے، اور وہاں کی مختلف یونیورسٹیوں میں پڑھانے لگا ہے۔

مارکس کے زیر اثر سماجی اور سیاسی مطالعات میں تاریخ کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی تھی۔ اول تو یہ کہ مارکس کے نزدیک تاریخ ایک خودکار قوت تھی۔ اس کی اپنی منطق تھی، اور اس منطق کی رو سے انسانی کائنات اور معاملات میں تبدیلیاں آتی تھیں۔ دوسری بات یہ کہ اگرچہ تاریخ کسی کی تابع نہیں ہے، لیکن چونکہ یہ اپنی منطق کے مطابق انسانی زندگی میں تصرفات کرتی ہے، لہٰذا وہی لوگ صحیح معنی میں انقلابی ہیں جو تاریخ کی منطق کو پہچانیں، اور تاریخ کے ذریعہ عمل میں آتی ہوئی تبدیلیوں کا خیر مقدم کریں۔ اور خیر مقدم ہی نہ کریں، بلکہ ان تبدیلیوں کے وجود میں آنے کی رفتار کو تیز تر کرنے کے لیے سرگرم عمل ہوں۔ تیسری بات یہ کہ چونکہ انسانی دنیا ایک طرح سے تاریخ کی تابع ہے، اور اس کی پروردہ ہے، لہٰذا کسی تحریر کے وہی معنی درست ٹھہریں گے جو تاریخ کے جدلیاتی عمل کی روشنی میں مرتب کیے جائیں۔ اور آخری بات یہ کہ تاریخ چونکہ عبارت ہے تبدیلی سے، اس لیے تبدیلی ایک فطری اور ناگزیر عمل ہے۔

اس نظریے میں عقل اور منطق کے لحاظ سے کتنے سقم ہیں، اس پر بحث فی الحال مقصود نہیں۔ اس وقت صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ''جدید کے بعد کیا؟'' کے جو جوابات بعض حلقوں میں ڈھونڈے گئے ہیں، ان کے پیچھے یہی خیال کارفرما ہے کہ ''تاریخ میں تبدیلی ہوتی ہی رہتی ہے''۔ لیکن آج کے سب سے بڑے مارکسی نقاد ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) کو پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ میں جتنی اہمیت تبدیلی کی ہے، اس سے زیادہ اہمیت تسلسل کی ہے۔ اپنے ایک مضمون مطبوعہ لندن ریویو آف بکس London Review of

Books مورخہ 16 اپریل 1998 میں وہ کہتا ہے کہ بنیادی تبدیلی پسند سیاسی لوگوں (Political radicals) کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ اشیا تیزی سے بدلتی جاتی ہیں۔ ان کا مسئلہ تو یہ ہے کہ اشیا، مارکس کے بیان کردہ ''تاریخ کے کابوس'' (Nightmare of history) میں محبوس معلوم ہوتی ہیں۔ ٹیری ایگلٹن نے فرانس ملرن (Francis Mulhern) کا قول نقل کیا ہے کہ تاریخیت اور مابعد جدیدیت کا رجحان یہ ہے کہ تاریخ کو محض تبدیلی (Change) میں محدود کر دیا جائے، جب کہ ''تاریخ اپنے زیادہ تر حصے میں، اور فیصلہ کن طور پر، تسلسل بھی ہے''۔ ٹیری ایگلٹن نے ''ہر قیمت پر تبدیلی'' کے خواہش مند بعض رجحانات مثلاً ''مابعد جدیدیت'' کے بارے میں کہا ہے کہ وہ ''نادجوذ'' (non-entity) ہیں اور یہ نادجود بھی معنی اور ہستی سے اس قدر عاری ہے کہ آپ لاانتہا حد تک اس کی کھینچ تان کریں تو بھی اسے ''کوڑا کرکٹ'' (Garbage) میں بدل جانے سے روک نہیں سکتے۔

تو جہاں یہ حالت ہو وہاں تنقید بے چاری کس کو منھ دکھاؤں، کس سے منھ چھپاؤں، کے گومگو میں گرفتار نہ ہو تو کیا کرے۔ اسی لیے جان بیلی (John Bailey) نے ابھی لکھا ہے کہ بھائی تنقید کا تو اب یہ حال ہوگیا ہے کہ وہ فیشن ایبل رہنے، اور With it کہلائے جاتے رہنے کے لیے کچھ بھی کرسکتی ہے۔

اسی انتشار کی ایک علامت یہ بھی ہے کہ امریکہ میں آج اکثر نقادوں کو اپنی کلاہ عالمانہ پر کسی نہ کسی طریقے سے یہ لکھوانا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم ''سیاسی طور پر درست'' اور راہ راست پر، یعنی Politically correct ہیں۔ کوئی شخص اچھا نقاد ہے کہ نہیں، اتنا اہم سوال نہیں رہ گیا ہے جتنا یہ سوال کہ نقاد نے کوئی ایسی رائے تو نہیں ظاہر کی جس سے کسی اقلیتی طبقے، کسی منحرف سماجی طبقے، کسی ''مظلوم طبقے''، وغیرہ، کے تہذیبی عقائد پر ضرب پڑتی ہو۔ مثال کے طور پر، اوتھیلو (Othello) ایک طرح سے خود مظلوم ہے، اور جب، خودکشی کرنے کے پہلے، اپنے بارے میں وہ کہتا ہے کہ میں نے ''عشق تو جی توڑ کر کیا، (I loved not wisely, but too well)، تو اس کے بارے میں ہماری ہمدردیاں دو چند ہو جاتی ہیں۔ مگر چند ہی لمحہ بعد وہ یہودیوں کے لیے ایک گالی نما فقرہ استعمال کر جاتا ہے جو کسی بھی منصف مزاج، یا روشن فکر روادار انسان کو پسند نہ آئے گا۔ اب ''سیاسی طور پر درست'' Politically

correct نقاد کے لیے ضروری ہے کہ یہ ثابت کرے کے خود اوتھیلو، یا شیکسپیئر، ان یہودی مخالف (Anti-semetic) خیالات کے نہ تھے، بلکہ وہ بھی ہماری طرح ''سیاسی طور پر درست'' لوگ تھے۔ اگر یہ ثابت کرنا غیر ممکن ہو تو پھر ہمارے لیے ضروری ہے کہ اس یہودی مخالف فقرے کا کوئی نرم سا جواز پیش کریں۔ اور اگر یہ بھی ممکن نہ ہو تو ہمیں چاہیے کہ ہم نشاۃ الثانیہ کے یورپ میں یہودی مخالف رجحانات کی مقبولیت پر لمبی چوڑی تقریر کر کے معاملے کو گول مول چھوڑ دیں۔

سنا ہے پاکستان میں اسکولوں کالجوں میں پڑھائے جانے والے متون کا انتخاب اس نقطۂ نظر سے کیا جاتا ہے کہ متن، یا مصنف کے خیالات، میں کوئی ایسی بات تو نہیں جو خلاف شرع قرار دی جاسکے؟ (''شرع'' سے مراد ہے اسلامی شرع کی وہ تعبیر جسے پاکستان کے سرکاری علما کی تصدیق حاصل ہو۔) چنانچہ اقبال تک کے بعض متون پڑھانے پر وہاں پابندی ہے، کہ ان میں بیان کردہ خیالات ''اسلامی'' نقطۂ نگاہ سے مخدوش ہیں۔ سنا ہے وہاں ''ہندوستانی''، اور خاص کر ''غیر مسلم'' مصنف بھی اسی لیے نہیں پڑھائے جاتے کہ ان کے خیالات سے ''غیر اسلام'' کی بو آسکتی ہے۔ ایک مخصوص نقطۂ نظر سے یہ بات ہے تو بالکل ٹھیک، لیکن اس میں اور آج کے امریکہ میں رائج (Politically correct) ادب کے تصور میں کچھ زیادہ فرق بھی نہیں۔

ہمارے یہاں، یعنی ہندوستان میں، اور اردو ادب میں سرحد کے دونوں طرف عام طور پر تنقید کا مطلع اتنا ابر آلود نہیں۔ ابھی ہندوستان میں ادب کے ادبی معیاروں ہی کی بات ہوتی ہے۔ اس پر اختلاف رائے ہوسکتا ہے کہ وہ ''ادبی معیار'' کیا، اور کہاں ہیں۔ لیکن ہم سب کا اس پر اتفاق ہے کہ ادب کی خوبی ادب ہی کے دائرے میں طے ہوسکتی ہے۔ یہ اتفاق رائے جدید اردو ادب کو جدیدیت کی دین ہے۔ وہ نوجوان ادیب بھی، جو خود کو جدیدیت سے آزاد قرار دیتے ہیں، یا وہ، جو چاہتے ہیں کہ ان کی شناخت الگ بنے اور حیثیت الگ سے متعین ہونے کی راہیں نکلیں، اور وہ بھی، جن کے خیال میں اب جدیدیت ازکار رفتہ ہوچکی ہے، اس بات پر اتفاق رکھتے ہیں کہ ادب کی دنیا میں غیر ادبی معیار رائج کرنا، ادب اور ادیب دونوں کے ساتھ غداری کرنا ہے۔ ہمیں اس اتفاق رائے کی دل و جان سے حفاظت کرنی چاہیے۔ یہ

اگر ہمارے ہاتھ سے نکل گیا، یا ہم نے ذاتی یا قبیلہ جاتی مصلحتوں کے دباؤ میں آ کر اس کی خالصیت میں غیر ادبی فلسفوں کی آمیزش کر دی، تو ہم بہت جلد پیچھے پھسل کر دوبارہ اس دور میں پہنچ جائیں گے جس میں ادیب سے توقع کی جاتی تھی کہ وہ سیاسی منیجروں، یا سرکاری مالکوں سے پوچھ کر، یا ان کے اشارے پر لب کھولے۔ اس زمانے کو گئے ہوئے بہت دن نہیں ہوئے ہیں، اور اس کی واپسی کچھ مشکل نہیں۔

بات یہ ہے کہ اگر چہ ادب سے کچھ ہوتا ہواتا نہیں، آڈن کا مشہور قول ہے کہ Poetry makes nothing happen، لیکن کچھ تاریخی، کچھ ماقبل تاریخی وجوہ صاحب اقتدار طبقے کو ہمیشہ مجبور کرتی رہی ہیں کہ ادیب کو آزاد نہ رکھیں، بلکہ اسے بھالو بنا کر سر بازار اس کا ناچ دیکھیں اور دکھائیں۔ اور ادیب بے چارہ بھی انسان ہے۔ دنیاوی منفعت اور جاہ کا اسے ذرا بھی چسکا لگ جائے تو پھر صاحب اقتدار طبقے کے ہاتھوں اپنے استحصال کا جواز وہ خود ہی فراہم کر لیتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ بہت سے ادیب ایسے بھی ہوتے ہیں جنھیں اقتدار کے قریب رہنے، اور دنیاوی آسائشیں کمانے کی حرص شروع ہی سے ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ خود اقتداری کی راہداریوں میں جوتیاں چٹخاتے پھرتے ہیں، اور ان لکھنے والوں کو بھی، جو ان کے حیطۂ اثر میں ہیں، اس راہ پر لگانا چاہتے ہیں۔

آج وہ تمام تہذیبیں، جو چند دہائی پہلے تک نو آبادی کی حیثیت رکھتی تھیں، اور جنھیں سامراجی نظام کے دباؤ میں آ کر اپنی تہذیبی اور تاریخی میراث پر سوالیہ نشان لگانا پڑا تھا، آزاد ہیں۔ وہ اپنا ذاتی، قومی، آزاد تشخص دریافت کرنے یا حاصل کرنے کی کوشش کر رہی ہیں۔ ہندوستان میں غیر ملکی حکومت کا تہذیبی نقصان تمام زبانوں کو پہنچا، لیکن اردو پر اس کی مار زیادہ تھی۔ وجہ صاف تھی، کہ اردو زبان، ادب، اور تہذیب، کم عمر ہونے کے باوجود سارے ملک میں دور دورہ رکھتے تھے۔ مولانا باقر آگاہ (1745 تا 1806) نے مثلاً لکھا ہے کہ سودا کا غلغلہ اس زمانے میں دہلی تا کرناٹک ہے۔ اور گل کرسٹ نے 1796 میں ہی تسلیم کر لیا تھا کہ وہ زبان، جسے ریختہ کہتے ہیں اور جو اردو بھی کہلاتی ہے، اس وقت ہندوستان کے تمام دور دراز صوبوں میں بولی جاتی ہے۔ اردو نے فارسی اور سنسکرت، اور بعض مقامی علاقائی زبانوں سے بھی، مسلسل اور دور رس فائدہ اٹھایا تھا۔ لہٰذا اس میں جو دلکشی اور قوت اور نفاست تھی، وہ

اس وقت تک کم ہندوستانی زبانوں کے حصے میں آسکی تھی۔ اردو والوں کو باور کرانا کہ تمھارا ادب ناکارہ اور زوال یافتہ، کم ارزاور ''اخلاقی، عملی'' اعتبار سے دیوالیہ ہے، انگریزوں کے تہذیبی اور تعلیماتی ایجنڈا میں سرفہرست تھا۔ اس ایجنڈا کو وہ اتنی کامیابی سے عمل میں لائے کہ ہم لوگوں نے خود ہی اپنی تہذیبی میراث کو اپنے لیے باعث شرم و افسوس کہنا شروع کر دیا۔ ذرا خیال کیجیے کہ اردو ادب کی کون سی ایسی صنف ہے جس پر ''نیم وحشی'' سے لے کر ''غیر اخلاقی، جھوٹ پرمبنی'' کا الزام ہم نے خود نہیں عائد کیا؟ کون سی برائی ہے جس کا وجود خود ہمیں نے اپنے ادب میں ثابت نہ کیا؟

ایسی صورت میں ہماری پہلی ضرورت اپنے کھوئے ہوئے تہذیبی وقار اور خود اعتمادی کو بحال کرنے کی ہے۔ چاہے اس کام کے دوران ہمیں مغرب پرستوں سے یہ طعنہ ہی کیوں نہ سننا پڑے کہ ہم ''قدامت پرست'' ہوئے جا رہے ہیں۔ اگر اپنی تہذیبی اور ادبی میراث کو دوبارہ حاصل کرنے کی قیمت ''قدامت پرست'' یا ''رجعت پسند'' کہلانا ہے تو کیا حرج ہے؟ مغربی اقوام تو اس سے بڑی قیمت وصول کر کے بھی نہ مطمئن ہوں گی۔ اقبال نے جب کہا تھا کہ لے گئے تثلیث کے فرزند میراث خلیل، تو وہ صرف مسلمانوں کے مذہب کی بات نہیں کر رہے تھے۔ وہ اس تمام ایشیائی + افریقی تاریخ کی بات کر رہے تھے جس کو پڑھنے سے ہمیں نو آبادیاتی نظام نے قاصر کر دیا تھا۔

اس تاریخ کی قدر پہچاننے کے عمل میں پہلا قدم یہ ہے کہ مغرب (یا کسی بھی غیر تہذیب) سے آئی ہوئی ہر بات کو بے چون و چرا قبول نہ کیا جائے۔ اس کے ساتھ مرعوبیت کے بجائے برابری کا معاملہ کیا جائے۔ محجوب ہونے کے بجائے آنکھ ملا کر بات کی جائے۔ نو آبادیاتی دباؤ کے تحت ہمارے یہاں جس طرح کی تعاون پذیر (collaborationist) اور انگریزوں کی ہاں میں ہاں ملانے والی شعریات بنی، اسے پوری طرح چھاننے پھٹکنے کی ضرورت ہے۔ حالی اور آزاد ہماری ادبی ہوشمندی کے ارتقا میں ہماری مدد کر سکتے ہیں۔ لیکن ہمیں ان کا محکوم بن کر رہنے کی ضرورت نہیں۔ یہ خیال بھی غلط ہے کہ پس نو آبادیاتی (Postcolonialist) تصورات کا کوئی رشتہ نئی تاریخیت جیسی سادہ مزاج اور مغرب مرکوز چیز سے ہے۔ پس نو آبادیاتی طرز فکر کے سب سے پہلے ترجمان ہمارے یہاں اقبال ہیں۔ یہ

اقبال ہی تھے جنھوں نے ہمیں سکھایا کہ مغربی فکر اور تہذیب سے مرعوب نہیں ہونا چاہیے، بلکہ اس کی کمزوریوں اور نارسائیوں پر بھی نظر رکھنا چاہیے۔ اقبال ہی نے ہمیں یہ بتایا کہ مغرب نے ہمارا فکری اور تہذیبی استحصال کیا اور ہمیں اپنی ادبی اور تہذیبی روایت سے دور رکھنے کی کامیاب سازش رچی۔ اقبال نے مشرق کو محض تاریخ پارینہ کی طرح نہیں، بلکہ ایک زندہ وجود کے طور پر دیکھنے کی تلقین کی۔

ترقی پسند تحریک کے فروغ کے باعث ہم نے اقبال کا سکھائے ہوئے تہذیبی نکات، بھلا دیے۔ محمد حسن عسکری نے مغرب کے علی الرغم اپنی روایت میں اپنی مضبوطی تلاش کرے، کی صلاحیت ہم میں پیدا کرنے کی کوشش کی تو پرانے سلسلے پھر قائم ہوئے۔ پس نو آبادیاتی فکر کی بنیاد گزاری اور ارتقا میں نئی تاریخیت (جو سراسر مغربی رجحان ہے) کو کسی قسم کا مقام دینا خود ایک غیر تاریخی بات ہے۔ پس نو آبادیاتی فکر کے سرچشمے فرانٹس فانن (Frantz Fanon) کی نثری تحریروں، لیوپول سینگر (Leopold Senghor) اور ایمے سیزر (Aimee Cesaire) کی شاعری میں، پھر ہمارے قریب تر زمانے میں ایڈورڈ سعید کی تحریروں میں ہیں۔

فانن نے سب سے پہلے یہ بات بیان کی کہ نو آبادیوں کا تہذیبی وجود صرف اس حد تک صحیح (Valid) قرار پاتا ہے، جس حد تک ان کے سامراجی مالک چاہیں، اجازت دیں، اور بیان کریں۔ سینگر نے ''نگروئیت'' یعنی Negritude کا تصور پیش کیا۔ اس سے مراد تھی، کالے افریقیوں کی وہ مخصوص ادبی اور تہذیبی حسیت جس کا احاطہ سامراجی نہیں کر سکتے۔ سیزر نے اپنی شاعری کے ذریعہ سینگر کے تصورات کو تخلیقی جامہ پہنایا۔ سعید نے پہلی بار یہ بات کہی کہ مغربی نو آبادیاتی حاکموں نے مشرق کو جس طرح بیان کیا اس کے پیچھے سامراجی مقاصد، نہ کہ علمی تجسس کے تقاضے، پوشیدہ تھے۔ انھوں نے مشرق کو اپنے ''غیر'' (Other) کی طرح پیش کیا، گویا مشرقیوں کو مکمل انسانی درجہ نہیں دیا۔

سعید کی خود نوشت ان دنوں بالا قساط شائع ہو رہی ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے کہ فلسطین میں وہ اور اس کے سارے گھر والے، ساتھی اور دوست، عربی بولتے تھے۔ بحالت پناہ گزینی وہاں سے اخراج کے بعد اس نے قاہرہ کے ایک اسکول میں تعلیم پائی، جو انگریزوں کا قائم کیا ہوا تھا۔ اس اسکول میں انگریزی کے علاوہ ہر زبان پر پابندی تھی۔ نہ صرف پابندی تھی، بلکہ

کسی اور زبان کے استعمال کا مرتکب ہونا وہاں سزا کا مستوجب ہوتا تھا۔ اس اسکول میں اس کو احساس ہوا کہ سامراجی طاقت کس آسانی سے اپنے محکوموں کو ان کے تشخص سے محروم کر دیتی ہے۔ مزید تعلیم کے لیے اس کے باپ نے اسے امریکہ بھیجا، کیونکہ اس کے باپ نے امریکی شہریت حاصل کر لی تھی۔ وہاں پہنچ کر اس نے اپنے ایک فلسطینی ہم وطن سے عربی میں بات کرنی چاہی تو اس کے ہم وطن نے کہا کہ یہ سب یہاں نہیں چلے گا۔ سعید کا کہنا ہے کہ مجھے اب اکثر یہ خلش رہتی ہے کہ میری پہلی زبان انگریزی ہے یا عربی؟ اور یہ خلش اس بڑی خلش کا حصہ ہے کہ انسان اپنے ہم زبانوں میں رہ کر بھی اپنی زبان سے محروم ہوسکتا ہے۔

محکومی اور آزادی، تشخص اور سقوط ذات، جلاوطنی اور تاریخ کے استحصال، جیسے معاملات کے بارے میں "نئی تاریخیت" کوئی خاص بصیرت نہیں فراہم کرتی۔ ویسے، یہ تاریخیت اتنی نئی بھی نہیں۔ اس کی فکری اساس میں اہم ترین بات یہ ہے کہ تاریخ، گزشتہ واقعات کا مجموعہ نہیں، بلکہ ان کا بیان ہے۔ یعنی تاریخ لکھنے والا بھی تعصبات اور تحریمات کا پابند ہوتا ہے۔ یہ نکتہ تقریباً ڈھائی ہزار برس پرانا ہے، کیونکہ سب سے پہلے اسے ارسطو نے بیان کیا تھا۔ اور مغرب کی تاریخیت اس مسئلے پر مسلسل بحث کرتی رہی ہے۔

لہٰذا آج ہمارے لیے سب سے بڑے کام یہ ہیں: اول تو اپنی تہذیبی میراث کی قدر و قیمت کو پھر سے قائم کرنا، اور اس کے لیے سب سے پہلا قدم یہ اٹھانا کہ کلاسیکی شعریات کو اسٹیج کے مرکز میں لے آنا۔ ملحوظ رہے کہ یہ شعریات محض غزل کے لیے نہیں، بلکہ تمام کلاسیکی اصناف شعر و نثر کے لیے ہمارے کام آئے گی۔ اور اس کے ذریعہ ہمیں سنسکرت اور فارسی شعریات میں بھی داخلہ مل سکے گا۔ نئے ادب کے طالب علم کے لیے سب سے دلکش پہلو اس کام کا یہ ہے کہ قدیم شعریات کے ذریعہ جو تناظر اسے حاصل ہوگا، وہ اسے نئے ادب، اور جدیدیت، کو بھی سمجھنے میں مدد دے گا۔ ایلیٹ کی مثال موجود ہے کہ اس نے سولھویں اور سترھویں صدی کے انگریزی شعرا کو سمجھنے کے دوران جدید انگریزی شاعری کے لیے نئے راستے نکالے۔ دوسرا ضروری کام یہ ہے کہ ادبی معیاروں کی مرکزی اہمیت کے بارے میں ہم اپنے اتفاق رائے کو قائم رکھیں، اور اسے مزید مضبوط کریں۔ یہ کہنا کافی نہیں کہ ہم تو بالکل غیر مشروط، ہر طرح کی کلیت پسندی سے آزاد، صرف "تخلیقی" آمد کی بات کرتے ہیں۔ کلیت

پسندی سے آزادی، اور محض تخلیق کو مقصود و منتہا بنائے رکھنا تب ہی ممکن ہے جب فن کار کی اپنی ذاتی بصیرتوں پر اعتبار کیا جائے۔

فن کو کسی مخصوص ''طرز فکر'' سے ''آزاد کرنے کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ فن کو طرز احساس، اور داخلی بصیرت، اور اس داخلی بصیرت کے ذریعہ دنیا میں معنویت کے وجود کے استحکام کی قوت سے بھی خالی قرار دے دیا جائے۔ فن کار براہ راست معنی خلق کرے یا نہ کرے، وہ ایسی وضع، ایسی ہیئت، ضرور خلق کرتا ہے جس سے معنی برآمد ہوتے ہیں۔ زیر نظر کتاب میں تنقید نظری اور تنقید عملی کے تمام مضامین شاید اسی لیے دوبارہ پڑھے جانے کا تقاضا کرتے ہیں۔

الٰہ آباد،

30 ستمبر، 1998 شمس الرحمٰن فاروقی

اشاریہ

یہ اشاریہ صرف اسماء الرجال پر مشتمل ہے۔ اساطیری، افسانوی اور فرضی کرداروں کے نام شامل نہیں کیے گئے ہیں۔

حتی الامکان آخری نام یا تخلص کو پہلے رکھا گیا ہے۔ اسمائے نسبتی بھی پہلے ہی لائے گئے ہیں۔ اس قاعدے سے انحراف عموماً مندرجہ ذیل صورتوں کیا گیا ہے:

1۔ جب نسبتی نام بہت مشہور نہیں ہے یا پھر نام کے جز کے طور پر زیادہ مستعمل نہیں ہے۔ مثلاً حافظ شیرازی، سعدی شیرازی، یگانہ چنگیزی وغیرہ میں نسبتی نام کو موخر کیا گیا ہے جب کہ فراق گورکھ پوری، عزیز لکھنوی وغیرہ،گورکھ پوری، لکھنوی وغیرہ کے تحت دکھائے گئے ہیں۔

2۔ جب آخری نام کے بجائے پہلا نام زیادہ مشہور و مستعمل ہے۔ مثلاً شاہ نصیر، انتظار حسین وغیرہ میں پہلے نام کو مقدم کیا گیا ہے۔

3۔ جب آخری نام پورے نام کا جز ہے اور اسے الگ کرنے میں التباس کی گنجائش تھی مثلاً افتخار جالب،منیر نیازی، قاضی سلیم بالترتیب الف، میم اور قاف کے تحت دیے گئے ہیں۔